PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-437

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 9 - ROMA, 1° MARZO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63995

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

PER I NOSTRI CLASSICI

Se qualcuno volesse provvedere — e farebbe lavoro meritorio — a completare fino ai giorni nostri l'elenco delle *Raccolte di Classici italiani* che il Consoli-Fiego condusse dal 1500 al 1914 (Ricciardi, Napoli, 1939), è da credere resterebbe sorpreso nel constatare come, proprio in questi ultimi anni, per noi di rovina e di crisi, dette *Raccolte* siano venute fortemente aumentando di numero e decisamente migliorando di qualità. E chi sa che non ne trarrebbe, per sè e per gli altri, anche motivo di soddisfazione e di fiducia, perchè quando un paese fa del suo meglio per tener viva e prospera la sua Tradizione letteraria e di continuo ne riprende, riesamina e ristampa i testi, con sempre nuovi sussidi filologici e buoni estetici, vuol dire che in quel paese la religione del Passato, — per tutto quanto nel Passato, e quindi anche nelle Lettere, ci fu di «nobile» e di «esemplare» — non solo non è decaduta, ma non accenna nemmeno a svigorirsi. E questo è un buon segno: da ricordarsene, e da opporre al pessimismo di tutti quei disfattisti che vedon buio tutto all'intorno e che ancora più buio vorrebbero fare, come se davvero non ci fosse più nulla da vedere. Quante volte non abbiamo sentito ripetere e lamentare, ad esempio, che siamo in tempi di grave crisi editoriale? E che a peggiorarla ci si aggiunge la crisi in cui versa la classe borghese, alla quale ha sempre appartenuto il maggior numero degli acquirenti? E che il crescere dell'una crisi fa di necessità aumentare anche l'altra? D'altronde si deve ammettere che quasi non c'è editore il quale non vanti la propria edizione di Classici italiani. E siccome appunto il perdurare e il peggiorare della crisi non possono non costringere ogni editore a fare i propri conti con oculatezza e quindi a procedere con la maggior cautela, è giocoforza riconoscere che quella di stampare i Classici italiani, al tirar delle somme, non deve risultare impresa sbagliata. Altrimenti, a quest'ora, sarebbe stata interrotta; mentre invece prosegue e aumenta.

Se li stampano, vuol dire che li vendono; e se li vendono, vuol dire che c'è ancora, grazie a Dio, chi non si perita di tornarsene a casa con un Guicciardini o con un Boccaccio sotto il braccio. (Giusto del *Decamerone* si sono avute nelle ultimissime stagioni ristampe e scelte per tutte le tasche, con commenti per tutti i tipi di lettori e di studiosi. Einaudi, Sansoni, Tumminelli, Le Monnier, Ricciardi, Il Canguro han fatto a gara... L'ora della Narrativa suona a gloria del Certaldese). E proprio di lettori alla spicciolata si deve trattare: nè biblioteche nè professori essendo generalmente in grado — come purtroppo è notorio — di affrontare e superare la spesa delle edizioni critiche. (Con quanto vantaggio per la cultura si può immaginare). Alcuni, i più ricchi, li acquisteranno magari perchè facciano «tappezzeria» con le loro belle e grosse costole tutte d'un colore. Ma ci vuol altro che la compera di qualche riccone per incoraggiare gli editori a proseguire. Le vendite a rate? Molto probabilmente. Ma un simile sistema è per forza destinato a favorire i più bisognosi, i meno abbienti; perciò torna a conferma del giusto senso di fiducia che si deve estrarre dal fiorire di tante *Raccolte di Classici italiani*. Nelle quali, oltre a tutto, si vengono mettendo in luce e, per così dire, fissando i risultati del molto e buon lavoro di ricerca e di analisi cui sono incessantemente sottoposti i più vari testi, dal *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (Laterza) alle *Lezioni* e ai *Saggi* del De Sanctis (Einaudi e Laterza), dalle *Laudi* di Jacopone (Le Monnier) e dal *Teatro* di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca (Laterza: CCVIII volume degli arcifamosi *Scrittori d'Italia*) all'*Epistolario* del Metastasio (Mondadori), dai *Prosatori latini del Quattrocento* alle *Confessioni* del Nievo (Ricciardi), dai *Poemetti del Duecento* alle *Tragedie* e *Liriche* del Manzoni (Utet). Ma è anche da aggiungere che, nella ricerca e nella cernita, non rimangono più trascurati autori e settori che per l'innanzi erano lasciati in disparte, quasi in penombra, secondo antiquati sistemi storiografici ormai del tutto insufficienti. Assistiamo a rivalutazioni che sono quasi delle riscoperte e che giovano a rendere più ricco e più armonioso e più serrato lo svolgimento letterario in ognuno dei suoi diversi aspetti: dal poetico al narrativo, dal teatrale al critico. Chi dia una guardata ai programmi di codeste lodate *Raccolte* lo vede subito, specialmente se riconfronti le più recenti con le più antiche. Del resto raccordi e completamenti e rivalutazioni del genere erano già risultati opportuni da un pezzo; e dalla *Storia* del De Sanctis in poi, con l'evolversi dell'Estetica, sono stati proseguiti e intensificati in tutte le direzioni, si da render più ampio il concetto stesso di Letteratura, disaccademizzandolo all'estremo. Il che, in una Letteratura come la nostra, doveva necessariamente portare a singolari e preziose acquisizioni. Una guardata ai programmi delle intere collezioni, agli indici dei singoli volumi, e di colpo le novità balzano agli occhi. Però i programmi son discussi punto per punto, come se fossero alberi genealogici riscavati allora allora; oppure piani di battaglia da mettere in esecuzione con maggiore o minore probabilità di vittoria, oppure bilanci della gestione di un'azienda in cui moltissimi sono gli interessati.

Confessiamolo: quanto la sola vista di un Catalogo di Classici, sia capace di attirare l'attenzione, e quanto la sua successiva lettura non manchi di suscitare la discussione, è risaputo. Chi non ricorda, in proposito, le belle pagine di Serra? E' un tangente in cui sempre si ricade, anche se non sempre con la stessa leggerezza. E ultimamente se ne sono avute alcune riprove. Gli è che in certi programmi ci si sente un po' tutti coinvolti, tra quelli «addetti ai lavori». E se altra testimonianza non ci fosse sulla vitalità dei Classici, questa basterebbe e avanzerebbe. Battersi per i Classici di ieri, affinchè siano riconosciuti e trattati con la dovuta giustizia, torna a vantaggio anche dei Classici di domani. Vale a dire degli scrittori di oggi, dei nostri Contemporanei: giacchè è tra essi che verrà operata la scelta. Ma sorvoliamo. L'argomento ci porterebbe lontano.

In questa noterella noi vorremmo, invece, semplicemente e brevemente soffermarci sui *Classici Utet*, perchè ci sembra che il loro valore non sia stato abbastanza distinto, se dobbiamo giudicare dalle recensioni che di quando in quando vengon dedicate all'uno o all'altro dei loro ben stampati e spaziosi e austeri volumi. Mentre meriterebbero tanto di più e tanto di più dovranno ottenere dal consenso degli acquirenti. Ad ogni modo la loro serie, nel giro di due o tre anni, è già pervenuta al ventiquattresimo volume, ed il completamento è progettato in cento.

In cento volumi (alcuni dei quali saranno di due o più tomi) la Utet «si propone di offrire tutte le opere più significative della nostra Letteratura», alcune integralmente, altre antologicamente, a autore per autore, o gruppo per gruppo, o genere per genere. E la serie s'inizia con la Poesia lirica del Duecento per chiudersi col Carducci, secondo un'esattezza e finezza di disegno in cui fa piacere di riscontrare che s'è tenuto nel miglior conto quanto di buono e di nuovo s'è prodotto e verificato nel lavoro storico e critico ed estetico e filologico durante gli ultimi cinquant'anni, così da parte degli Antiaccademici come da parte degli Accademici, degli Indipendenti e degli Universitari. Nè, del resto, dall'informazione e dall'esperienza di Ferdinando Neri, che ne ha ideato il piano e iniziato la realizzazione e che oggi la prosegue coll'integrante ausilio di Mario Fubini, — sicchè la collezione tornerà anche a vanto dell'Ateneo torinese, che vi contribuisce con la personalità dei due direttori e di alcuni tra i collaboratori migliori —, nè dal Neri

(*Continua a pag. 3*).

Enrico Falqui

SOMMARIO

Letteratura

Storia

Arte-Musica

SIMULACRI E REALTÀ

LA COLPA È DEL BERRETTO

Qualche tempo fa, il comitato direttivo dell'Università statale di New York pubblicò un'importante dichiarazione. In tutte le scuole, secondo la dichiarazione, l'inizio della lezione doveva cominciare con la preghiera. Grandi elogi da parte dei cattolici, protestanti ed ebrei accolsero la decisione. Senonchè, inopinatamente, un comitato di rabbini diffuse una risposta ostile al progetto. Rabbini conservatori, ortodossi e riformati motivarono il loro punto di vista con parecchie argomentazioni. Per dare maggior peso alle loro obiezioni, dopo aver detto che gli ebrei recitano preghiere ben codificate, come argomento principe si adduceva il fatto che i ragazzi avrebbero dovuto pregare a capo scoperto, mentre è risaputo che il rito prescrive all'orante cappello o berretto o altro copricapo.

Come avrebbero i ragazzi ebrei potuto rivolgersi al Padre comune e chieder di benedire i loro parenti, i loro maestri con una testa in cui i capelli non fossero tenuti a freno da qualche palmo di stoffa? Meglio cominciare la lezione con un teoremuccio di matematica o con una regoletta di grammatica: non c'è bisogno di calcarsi il berretto sulle orecchie per sapere che cosa succede agli angoli opposti al vertice o per ripetere le vicissitudini del periodo ipotetico.

I CORRIERI DI GABINETTO

Fino al 1850 alle relazioni diplomatiche provvedevano speciali corrieri, famosi per divorare la strada. Cavalli e cavalieri si cimentavano in «record» di velocità. Trecento chilometri al giorno non è certo una cifra da lasciar indifferenti.

Oggi trecento chilometri son cosa di tre ore. Treni ed automobili han fatto dimenticare quei corridori, paragonati al vento. E non è a dire che il vento sia diventato più indolente o più tardigrado. Son le macchine che han preso a divorare lo spazio, e chi sa dove spingeranno la loro audacia.

I corrieri di gabinetto tuttavia han mutato segno al loro primato, tentando di segnalarsi per la loro lentezza.

Sapete quanto tempo può impiegare una pratica da una direzione generale all'altra? Anche tre mesi. E calcolando a tre chilometri la distanza tra un ufficio e l'altro, qui nella Capitale per esempio, il conto è presto fatto, se si dice che un chilometro al mese è giusto il tempo sufficiente per cronometrare la velocità.

Se poi la distanza è minore ancora, come quella che divide una stanza dall'altra dello stesso ufficio, il tempo può anche aumentare. Così formiche, tartarughe non possono più vantare un primato di lentezza. Anche in questo l'uomo le ha sconfitte.

In un mondo come il nostro in cui siamo divorati dallo spazio che vogliamo divorare, c'è chi cammina con il passo dei secoli.

STORIA DELLE PASSIONI RIPROVATE

Uno studioso, amico di paradossi, si diceva capace di riempire 39 volumi della grande Enciclopedia del suo Paese, con la storia delle passioni riprovate. Prima di lui il Fourier proponeva di utilizzare le passioni riprovate a vantaggio dell'ordine societario.

L'odio, terribile passione del cuore umano, può diventare carica energetica di rinnovamento. Gli esempi? Ce li propone lo studioso: odio di Cesare per l'anarchia, di Lutero per la Chiesa cattolica, di Napoleone per il regno della chiacchiera, di Augusto Comte per la metafisica, di Carlo Marx per il regime capitalista.

Da questa riprovata passione, quanto bene è nato, dice l'elencatore, che vorrebbe riempire i 39 volumi di esempi e d'idee simili. Ma possiamo davvero parlare di bene? Lasciamo Cesare: esempio troppo lontano e per amor di tesi, rettificato, cioè squadrato con strumenti troppo grossolani. Ma Lutero e Napoleone, Comte e Marx hanno davvero benemeritato dell'umanità?

Quattro grossi fiumi di lacrime potrebbero portare i loro nomi, tante ne han fatto versare. Dall'odio il sangue e dal sangue l'odio. Questa è la vera storia di quella cainesca passione riprovata.

Varius

POETA IN LINGUA FRANCESE NEL CANADÀ

EMILE NELLIGAN

I.

Quando mi trovavo a Montréal domandai all'amico dott. Enzo Colta, che vi dirige un settimanale di lingua italiana, scritto in lingua italiana e non in italo-americana, ed anche divertente per giunta, che cosa c'era da leggere di «paesano». Mi rispose di guardare l'opera di Emile Nelligan. Se n'era pubblicata la quinta edizione delle *Poesie*. Morto nel 1941, ma non aveva più scritto dal 1899. Non trovai il libro nella biblioteca della Columbia, ma ne trovai una vecchia edizione nella Biblioteca Municipale. Poi a Montréal ebbi in mano il più recente testo. Credo sia poco conosciuto in Italia e però m'azzardo a dirne due parole e a darne qualche saggio. Mi par di tornare ai miei primi amori.

I.

Può darsi che la esistenza romantica di questo poeta abbia contribuito alla sua valutazione. E' una vita *esemplare*, direi, di quella che i Romantici ed i Decadenti considerarono come il destino dei veri poeti: circondati dalla incomprensione, battuti dalla fortuna, e finalmente costretti a «rifugiarsi» nella follia (si sa che molti psichiatri considerano certi stati di follia come una «difesa» dello spirito oppresso dalla incapacità di sormontare le difficoltà della vita). L'immagine del gabbiano, che sa volare in mezzo alle tempeste, ma non può camminare sul ponte della nave dove cade stanco, è stata usata dai poeti romantici a questo proposito con molta giustezza.

Nelligan sapeva volare, ma non camminare, e dopo tre anni di poesia fu accolto in case di salute nell'ultima delle quali morì senza aver recuperato il suo aspetto d'uomo normale.

Nacque il 24 dicembre 1879 a Montréal da David Nelligan (stirpe irlandese) impiegato delle poste, e da Emilie-Amande Hudon (stirpe francese). Fu un mediocre scolaro, un figlio restio (al padre che voleva trovasse un'occupazione), un bohème, un disgraziato sensibilissimo ad ogni critica, per due mesi marinaio (arrivò in Europa, ma fin dove non si sa), ed ebbe tre anni (1896-1899) di precoce illuminazione poetica, dopo i quali la sua mente fu sommersa in un'apatia che lo fece ricoverare. Morì il 18 novembre del 1941. Era allora, almeno nel suo paese, celebre, ma non si ricordava quasi più dei suoi versi. Ne recitava qualcuno con sforzo, poi ricadeva nel suo silenzio: rientrava in se stesso.

II.

Al tempo della sua disgraziata clausura aveva pubblicato 25 poesie. Molte giacevano inedite. Alcune eran state recitate in una sorta d'accademia *L'Ecole Littéraire* di Montréal. L'ultima gli aveva procurato una specie di trionfo la sera del 26 maggio 1899.

LA ROMANCE DU VIN

O le beau soir de mai! le joyeux soir de mai!
Un orgue au loin éclate en froides mélopées;
Et les rayons, ainsi que de pourpres épées,
Percent le coeur du jour qui se meurt parfumé.

. . . .

Je suis gai! je suis gai! Vive le vin et l'Art!...
J'ai le rêve de faire aussi des vers célèbres,
Des vers qui gémiront les musiques funèbres
Des vents d'automne au loin passant dans le brouillard.

C'est le règne du rire amer et de la rage
De se savoir poète et l'objet du mépris,
De se savoir un coeur et de n'être compris
Que par le clair de lune et les grands soirs d'orage!

. . . .

Je suis gai! je suis gai! Vive le soir de mai!
Je suis follement gai, sans être pourtant ivre...
Serait-ce que je suis enfin heureux de vivre;
Enfin mon coeur est-il guéri d'avoir aimé?

Les cloches ont chanté; le vent du soir odore...
Et pendant que le vin ruisselle à joyeux flots,
Je suis si gai, si gai, dans mon rire sonore,
Oh! si gai, que j'ai peur d'éclater en sanglots.

Aveva orrore della realtà. La vita gli si presentava sotto l'immagine d'una vergine «noire et méchante». Il suo ideale era «bianco». Il suo unico amore una figura di santa veduta in un finestrone di chiesa. In casa sua si conservava una cassa funebre d'un antenato che vi s'era risvegliato quando era stato giudicato morto, e tutti guardavano quella cassa con orrore ma lui la fissava con una sorta di fatale attrazione. Nei titoli delle sue poesie trovate tre *Tombeau*, un *Banquet macabre*, una *Belle mort*, un *Chat fatal*, un *Corbillard*, un *Suicide*, e vari *Spectres*.

J'ai grandi dans le goût bizarre du tombeau,
Plein du dédain de l'homme et des bruits de la terre.

Sfuggiva da questa nostra «isola delle bugie» in un mondo d'esperienza letteraria. La sua poesia non ha quasi mai un accento realistico. Sarebbe difficile farne un poeta del Canada. Non c'è una parola, un ricordo, un gesto «canadese». Fu un poeta nel Canadà. La sua immaginazione era piena di fantasmi e di mitologie, e di colori di paesi non visti. I «paesi del sud» di cui parla, li ha conosciuti attraverso Baudelaire, che li aveva visti anche lui attraverso delle letture. Il rosa ed il blu, l'oro e la porpora delle sue fantasie creole provengono dal dizionario. Anche la sua musica non è reale: Mozart e Paganini, Chopin e Mendelsohn, Paderewski e Haydn son nomi usati per il loro senso sonoro. Si potrebbero sostituir l'uno con l'altro, se non fosse il numero e il suono delle loro sillabe.

Ho la convinzione che la sensibilità del Nelligan sia stata soprattutto d'orecchio. Tutto indica in lui un'acuta associazione di sonorità. Un aneddoto

Emile Nelligan

raccontato da un amico lo conferma. Il Nelligan non sapeva il tedesco, ma una volta sentì recitare dei versi del Goethe, e per dimostrare ad un conoscente che la lingua tedesca non era, come parecchi han sostenuto, incapace di poesia (1), gli ripetè a mente quei versi, di cui si ricordava perfettamente il suono, senza capirne il significato. Anzi gli fecero tanta impressione che in una delle sue poesie mentova «les beaux vers de Goethe aux soirs d'or entendus». Un altro aneddoto c'insegna che la sua capacità riproduttiva era immediata e rapidissima: il suo amico Dantin gli fece leggere un mediocre scritto di Veuillot, e subito il giorno dopo se ne sentì dire un'imitazione (fenomeno di sonorità, non di idee poetiche).

III.

La romantica vita del poeta s'accompagna bene con la romantica esistenza del suo primo amico e rivendicatore Louis Dantin. Immaginatevi un povero prete-tipografo che pubblicava una specie di Bollettino parrocchiale — Petit Messager du Saint Sacrément — (componendolo lui stesso) ed accoglieva poesie del Nelligan. Quando questi fu tolto alla vita sociale, incominciò di nascosto a comporre a mano un volume delle poesie dell'amico. In mezzo a chi sa quale indifferenza ed ostilità canadese, era costretto a farlo in segreto. Arrivato a pag. 70 fu scoperto e dovette abbandonar l'opera. Ma, forse maturatagli nello spirito una crisi religiosa, oppure colpito dalla proibizione di procedere, lasciò lo stato ecclesiastico e il libro, e andò a far il tipografo negli Stati Uniti, dove lo colse la morte quando altri veniva ripubblicando la sua raccolta di poesie del Nelligan con la sua prefazione, che resta ancora un gran documento sul Nelligan e che ha dato, in fondo, la migliore formula per inquadrare storicamente la poesia del suo amico. Egli ha scritto che si tratta d'una *poesia decadente in forma parnassiana* (cito, veramente, a memoria, non avendo davanti quella prefazione che mi colpì quando la lessi). La prima edizione del Nelligan curata dal Dantin uscì nel 1904, e fu ripubblicata nel 1925, 1932, 1945. Oggi se n'ha una completa e competentemente commentata del 1951 (a cura del prof. Luc Lacourcière, ed. Fides, Montréal et Paris).

(*Continuazione e fine al prossimo numero*)

Giuseppe Prezzolini

CORRADO BARBAGALLO

Una produzione multiforme e vasta, così da apparire, anche a noi, scaltriti rappresentanti di una cultura che investe sempre nuovi campi, sconfinata. Ma non come nei poligrafi del Sette-Ottocento, disordinata, farraginosa, confusa. Limpida, invece, e ordinata. Di buon scrittore, e di lena, ma riposante sulla soda e viva dottrina dello specialista, sicuro delle sue fonti, criticamente edotto dei dati: solo che — e fu questa la sua caratteristica — congiungeva l'esperienza di settori diversi, talvolta anche tra loro lontani. Portato, crocianamente o no, di una mentalità storicistica, per cui tutto si faceva, nel discorso orale o scritto, storia.

Chi nella ormai comune conoscenza è, sopra tutto, l'autore della «Storia Universale» — che non è la migliore opera sua —, derivava dai buoni studi classici la virtù, e il senso, della misura. Era a suo agio sulla cattedra di Napoli e di Torino, di storia economica, come su quella di insegnante di lingue e lettere classiche nelle scuole medie (questa la sua origine) o di incaricato di corsi di antichità greco-romane, alla direzione della «Nuova Rivista Storica» (che fondò nel 1917 con un coraggio solo sorretto dalla sua gran fede nel lavoro, dalla sua personale capacità) o della nuova serie della «Rivista d'Italia» e della milanese casa editrice «Unitas», articolista o docente, ricercatore e esegeta, e polemista dalla penna misurata e lo stile calmo, chiaro, sicuro.

Corrado Barbagallo era nato a Sciacca, in provincia di Agrigento, il 1° dicembre del 1877. Laureatosi giovanissimo in lettere, entrò nell'insegnamento medio, quando ancora vi erano alcuni dei più bei nomi della nostra cultura. Libero docente di antichità greco-romane nell'Università di Milano, i suoi studi — indirizzati da prima verso la storia istituzionale e politica del mondo antico (come mostrano il primo lavoro sul «Senatus consultum ultimum», ch'è del 1900, l'appena successivo su «Le relazioni politiche di Roma con l'Egitto dalle origini al 50 a. C.», il limpido e profondo saggio su «La fine della Grecia antica», ch'è del 1905, e doveva poi esser ristampato nel '23, la dotta monografia su «Lo Stato e l'Istruzione pubblica nell'Impero romano», ch'è del 1911) — si erano presto più specificatamente rivolti alla ricerca dei dati relativi alla produzione e al consumo, da essi risalendo a un'interpretazione nuova dei fattori economici della civiltà antica, e n'era nato, tra molte indagini particolari, quel «Contributo alla storia economica dell'antichità» che, nella sua brevità e densità, segna una data per l'orientamento del giovane studioso.

Se le ricerche istituzionali e storico-politiche s'erano svolte, rispettivamente, sul solco tracciato da Ettore De Ruggiero e da Giuseppe Salvioli, l'amicizia e la consuetudine di due uomini diversissimi, ma di alto ingegno e di fervido pensiero — Guglielmo Ferrero e Giuseppe Fraccaroli —, doveva contribuire ad allargare ancora la già ampia visuale di studio del Barbagallo, che alla generosa difesa e alla divulgazione dell'opera loro doveva consacrare pagine eloquenti e parte della vita.

A chi abbia presente (è fuori moda, ed è polemica — in certo senso nazionalistica e da rannodare a quella, contro certa scienza straniera, condotta dal Romagnoli — ormai superata) l'opera incompiuta del Ferrero — che la già vasta «Grandezza e Decadenza» è solo la parte pubblicata d'una più vasta, che viveva nella mente dello storico-sociologo, anti-idealista, e l'uno tra i massimi testimoni dell'antifascismo —, i tre volumi su «Roma antica» (1921), pubblicati in collaborazione dal Ferrero e dal Barbagallo, non possono non apparire la sintesi del pensiero dell'uno, compiuta, con fedeltà e dedizione, dall'altro, che vi aggiungeva di suo un maggior controllo e una sagace stringatezza. Sicchè forse la sintesi vivrà più a lungo dell'analisi, e l'opera di collaborazione rimarrà apprezzata più di quella originale del più noto, almeno allora, dei due autori.

Roma restava, anche per il Barbagallo, un punto costante di riferimento. Lo provavano i due «profili» di Giuliano l'Apostata (1912) e di Tiberio (1922) e il nitido riassunto d'uno dei più assillanti e più ardui problemi della vecchia e della nuova storiografia: quello delle origini di Roma (1926). Ma il panorama storico, a lui, divenuto ormai, proprio col '26, titolare di storia economica, il primo anno a Catania, dal successivo, e poi fin presso alla fine, a Napoli, si dilatava ulteriormente dinanzi.

Ampie sintesi di storia economica (l'aureo libretto su «L'oro e il fuoco: capitale e lavoro attraverso i secoli» è del '26, i due volumi su «Le origini della grande industria contemporanea» del 1929, che sono, nel disposarsi sapiente dell'analisi alla sintesi ricostruttiva, la più efficace e compiuta sua opera), si accompagnano ora, pur nel loro anche dilatato orizzonte, a saggi di storia propriamente politica (un rapido schizzo dell'«Italia dal 1870 ad oggi» è del 1918, «Come si scatenò la guerra mondiale» del 1923, le raccolte di scritti «Passato e presente» e «Attraverso i secoli» del 1924 e del 1930), mentre pur si svolgeva la sua intensa opera di polemista e di revisore di momenti e forme della storia e della critica sulla «Nuova Rivista Storica».

Ma già egli era passato al disegno e alla stesura dell'opera che doveva oltre l'usato allargare i confini della sua fama: la «Storia Universale», la cui redazione l'occupava dal 1931 alla morte e d'uno dei cui volumi il libro «Due rivoluzioni» («La rivoluzione americana»; «La rivoluzione francese ed europea»), ch'è del 1941, costituiva come un assaggio.

Il dato economico era ormai solo un aspetto particolare nella valutazione dello storico: ma esso rimaneva riferimento, e esperienza, costante, anche negli allargati confini dell'analisi e dell'interpretazione.

Il ritorno, agognato, alla libertà, nelle giornate di passione di Napoli, che dovevano segnar su lui un'incancellabile traccia, trovò il Barbagallo al lavoro su due temi inconsuetamente attuali: «Inghilterra ed India» e «La Russia comunista», che furono i suoi due libri del 1945. Insieme raccoglieva nelle «Lettere a John» le sue impressioni ed idee su «che cosa fu il fascismo». Al messaggio socialista egli, che non se n'era mai discostato, aveva rinnovato la sua, anche pratica, adesione, dal 1943-1944 e per alcuni anni (sino alla scissione di Palazzo Barberini, del 1947) tenendo, anzi, conferenze e relazioni e partecipando, per quanto con tono distaccato, alla vita del partito.

Era passato, da pochi anni, a Torino, e giunto alla fine dell'insegnamento, quando il 16 aprile scorso moriva: forte tempra di storico, fecondo come altri pochi, carattere schivo e sdegnoso di ambizioni e di onori.

Questo suo carattere non fatto proprio ad accostare il mondo, e a conquistarlo, me lo aveva annunciato egli stesso, quasi a scherzo, al fine di premunirmi nell'incontro, che non ebbe poi luogo, da una troppo forte delusione.

Finalmente ci conoscemmo, che v'era già la guerra. Alloggiavamo, senza saperlo, nello stesso alberghetto di Roccaraso, alcuni giorni d'estate. Vidi nella lista degli ospiti il nome di «Corrado Barbagallo, insegnante».

Lo rincorsi che usciva. Ci abbracciammo. Era assai pessimista sulla sorte dell'Italia, che tanto amava. Poche parole: e ciascuno riprese la sua via, nell'ora che, infatti, incalzava.

Ci rivedemmo ancora — e fu l'ultima volta — in una riunione di quadri del Partito Socialista, a Roma, nella sala del Planetario, l'autunno del 1944. Era ancor più triste e invecchiato. E con una scrollata di spalle accolse gli applausi e le parole di ringraziamento dei vicini, dopo una sua relazione.

Ricordo di aver pensato che egli cercasse di colmare, nell'accanito lavoro, la solitudine della sua vita.

Pier Fausto Palumbo

PIANTO D'EVA

Capita raramente che uno scrittore nuovo si presenti con la carta d'identità che ci mette sotto gli occhi Paolo Marletta col suo libro *Pianto d'Eva* (Mondadori, Medusa degli Italiani, 1952): un libro di novelle, — alcune agili e semplici, altre più complesse, — tenute insieme, attraverso la varietà delle situazioni e della struttura, da un unico filo, che è un'esperienza sofferta. Questa esperienza vien fuori dalle radici dell'anima; nè è legata a una vicenda biografica (ed è carattere singolare di un libro, che è tutto costellato di scene, di paesaggi e di ambienti che fan corona di cose vere e vissute alla narrazione), ma s'innalza fin dal principio nell'atmosfera di un sentimento proprio e ben filtrato delle cose. E' qui la dignità artistica di queste novelle.

Questo sentimento si articola in vari modi, ma è sempre la fonte che dà alla narrazione una struttura e la libra sul terreno dell'arte; e l'arte vi è non di rado intima e genuina attraverso risonanze che vengon dal fondo. Gli accenti sono mirabilmente equilibrati da questo *tono* dello scrittore; lo scrittore ha un suo tono, e questo regge dall'interno le varie vibrazioni della sua sensibilità, lo guida attraverso i recinti della sua immaginazione, dà forma al vario procedere della sua vena narrativa e la cosparge del suo sapore. Si può dir di questo libro che è fin troppo ristretto intorno a questa sua unità interiore; si può dire che è monocorde e che il volto della sensibilità dello scrittore attraverso le venti novelle è sempre lo stesso; e detto questo, invece di aver formulato una critica, se ne sono indicati i pregi.

Pianto d'Eva rappresenta, dalla prima all'ultima pagina, una visione sconsolata del mondo: l'uomo, che è solo in mezzo agli altri uomini, porta questa condanna alla solitudine come un peso sì, ma soprattutto come una virtù nativa della sua anima, e in questa coscienza di solitudine scopre il senso più vero e profondo della sua vita. E' una condanna che, nel sentimento che acquista di sè, diviene una liberazione, e pur rimane una condanna; e, come tutte le condanne, è greve e velata, eppure approda a un senso fresco e immacolato delle cose. Dall'ondeggiar tra questi due poli nasce l'equilibrio dello scrittore, si sviluppa l'impulso che dà vita alle sue creazioni e alle sue impressioni. Ne esca anche al vario errare tra i molti elementi che vengon attratti entro questa cerchia d'ispirazione, e, sia che vi si sciolgano interamente o no, portan sempre il suo suggello e sono stretti, urtati e configurati da quello in varie maniere.

Su questo piano di un'ispirazione sorvegliata e sempre presente a se stessa le direzioni son diverse: alcune di queste novelle sono semplici (apparentemente semplici), certo di una struttura tenue e delicata; altre son più complesse, ma tenute avvinte dallo stesso intimo legame; alcune son fuse, altre, nello sforzo di asservire alla propria musa strati diversi d'ispirazione hanno discontinuità e stridori e un balenar vario di luci ed elementi non ancora domati; ma in tutte, o che vi si spieghi apertamente o che vi emerga attraverso il peso dei sedimenti, vive lo stesso palpito, quell'ondeggiar tra i due poli, da cui l'ispirazione nasce e riceve il suo slancio e la sua capacità suscitatrice e ordinatrice d'immagini.

Pianto d'Eva, la novella che dà il titolo al volume, appartiene alle novelle tenui e ben fuse; e ancor più caratteristica è tra queste *Inizio d'autunno*, dove la narrazione di uno stato d'animo (lo stato d'animo del giovine confessore di fronte alle lusinghe della peccatrice) si isola, con percezione sicura, in una poesia delle foglie (le foglie d'autunno agitate dal vento) che è come l'accordo in cui quell'osservazione di uno stato d'animo, sospeso tra la vicinanza del peccato che è nelle cose e il riscatto interiore, si distende. Appartengono alle novelle frammischiate di elementi ancor grezzi, tentati ed elaborati (talvolta compiaciutamente elaborati), ma non ancora innalzati alla sfera dell'arte, *La beffa* e *l'Organista perpetuo*, dove pur la modulazione del tono proprio dell'amore è ampia e insistente.

Ma questo tono si sviluppa ricco e con sicurezza e perfezione di accenti in tre racconti, che noi poniamo senz'altro al centro del libro, *Concerto, Saluto al Maestro, Nebbia*. Questi due ultimi soprattutto ci dàn la misura di dove possa arrivare quest'arte, così concentrata, intima e severa. Nel *Saluto al Maestro*, descrizione della morte in solitudine di uno scienziato, dove tutta una vita trascorsa solitaria si concentra nelle ultime visioni e negli ultimi palpiti del morente, è un accordo perfetto di note su uno sfondo ampio e ben padroneggiato. *Nebbia*, poi, è come la confessione di quest'arte, dagli accenti così caldi e segreti e dominati: l'individuo sorpreso, durante una passeggiata in collina, da un fitto nebbione, è costretto a ripararsi in una cappelletta sperduta, ove sta per qualche ora segregato dal mondo, trova nel colloquio con sè e nella conferma coscienza della sua solitudine la luce rasserenatrice e fortificatrice dell'anima propria. Il tono è serrato nella descrizione interiore, e il dramma è osservato con una precisione, una misura e una schiettezza d'accenti che ci dànno il senso pieno delle possibilità di questa arte la quale ha un suo linguaggio, una sua disciplina e una via chiara dinanzi a sè.

Luigi Malagoli

LA DANTE

ALL'ESTERO

● Organizzata dalla «Dante Alighieri» ha avuto luogo nella città di *Bordeaux* una grande esposizione d'arte moderna italiana con 140 opere di 22 artisti, pittori, scultori e incisori, tutti premiati alla VI Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma. La mostra, che è stata illustrata ai visitatori dal prof. Giacomo Baldini del Comitato locale, sarà ripetuta presso altri centri della Francia. Il successo di questa iniziativa, realizzata sotto l'alto patronato dell'Ambasciatore d'Italia a Parigi, S. E. Quaroni e del Sindaco di Bordeaux, gen. Chaban-Delmas, è stato messo in rilievo dalla radio e la stampa locali, la quale ultima ha sottolineato l'importanza di una mostra tanto eccezionale, essendo la prima volta che al pubblico bordelese viene presentata una così importante massa di opere italiane d'arte moderna.

● Per la chiusura dei corsi di lingua italiana organizzati dalla «Dante» di Losanna si sono svolte, in questa città, due riuscite cerimonie per la consegna di diplomi e premi ai migliori allievi. Per l'occasione sono stati proiettati numerosi documentari artistici italiani e un gruppo di allievi ha eseguito, in onore dei nostri connazionali intervenuti alla manifestazione, alcuni canti patriottici.

● Nel campo dell'assistenza scolastica ai nostri connazionali, il Comitato di Mogadiscio ha organizzato tre corsi d'italiano gratuiti per gli alunni delle scuole medie locali. Lo stesso Comitato ha inoltre promosso conferenze varie, rappresentazioni teatrali, due trasmissioni radiofoniche ed altre manifestazioni.

IN ITALIA

● Sotto gli auspici della «Dante» di Firenze si è costituito, recentemente, il «Teatro delle due Città». Il programma di attività di questo Centro teatrale è stato illustrato ad un folto pubblico dalla signora Elsa De Giorgi e dal dott. Tancredo Tancredi della «Dante» fiorentina. Questo Centro ha già iniziato la sua attività presentando «L'Antigone» di Sofocle.

● Il Sottocomitato operaio della «Dante» di Napoli ha organizzato un corso di disegno della durata di sette mesi per settanta soci operai. Alla cerimonia inaugurale, il sig. Costantino Sciacca ha rilevato, con un applaudito discorso, gli sforzi che la «Dante» compie per elevare culturalmente la classe operaia.

● Il prof. Apollonio ha inaugurato a Udine un ciclo di letture dantesche parlando sulla Divina Commedia nei suoi fondamenti umani e religiosi. Prima della conferenza il Presidente del Comitato locale, dottor Oscar Luzzato, ha ricordato l'importanza delle commemorazioni dantesche tenute nel Friuli nel 1865 e nel 1921.

BOJARDO LIRICO

Istintivamente, per tradizione, il nome del Bojardo si suole associare all'«Orlando Innamorato», perchè «ragione» del «Furioso». Quale che sia il valore del poema bojardesco, mi pare ingiusto relegare fra le solite opere minori la lirica dello Scandianese. Già tutto il Bojardo ha dormito secoli il suo sonno di indifferenza: dal 1501 (ultima edizione del Canzoniere) al 1835, anno dell'edizione londinese del Panizzi. Quindi, altre quattro ristampe delle liriche: Solerti (1894), Steiner (1927), Zottoli (1937), Scaglione (1951, U.T.E.T.). Comunque, il Canzoniere, o «Amorum Libri» come il Poeta ovidianamente lo chiamò, ha interessato sempre molto meno del poema. In genere, il Bojardo si trascina sotto il peso della «stroncatura» spietata del De Sanctis, che si spicciava di lui con poco più di due paginette. Quel che oggi la critica gli riconosce è, in realtà, abbastanza aderente al vero. Ma non si può non condannare quella certa tendenza al giudizio sbrigativo (così lo stesso Croce) sulla base della frivolezza ambientale in cui il Bojardo formava le ossa alla poesia: ovvero quel fare degnato che ritroviamo, ad es., nel Muscetta, per il quale il Bojardo «oggi ancora interessa». Lo Scaglione è uno dei pochi che voglia restituire (pur fra le inevitabili lacune) alla debita «gravitas» la critica bojardesca.

Il fatto di dover riconoscere negli «Amores» il «miglior canzoniere del '400», è un generico luogo comune che, forse, nuoce, più che giovi, al buon nome dell'autore; con questo, che vorrebbe essere un antidoto all'epiteto non meno generico di «petrarchesco», nessuno ha cura di «vedere» addentro. Di qui, l'approssimazione di giudizio. Che la falsariga petrarchesca abbia dato luogo al costrutto non soltanto esteriore degli «Amores» (tre libri di 60 componimenti, di cui 50 sonetti e 10 di metro vario), intasando l'ispirazione o nuocendo alla stessa suddivisione sostanziale dei libri, è un fatto incontestabile. Ma l'errore di valutazione è originato proprio da questa condanna. Poichè, a ben riflettere, se «vizio» congenito è il Petrarca, non bisogna dimenticare che Antonia non è Laura. La Caprara — è vero — esteticamente non ha fattezze, come spesso non le hanno altre figure del Bojardo, cui difettano le forze a uscire dall'abbozzo, dall'indeterminato; ma che l'amore del Poeta per quella cortigiana sia un semplice «gioco di società» (Muscetta), mi pare criticamente poco serio affermarlo. Non si tien conto, cioè, di una grande verità: la delusione d'amore determina nel Bojardo un trauma psichico che lo porta alla condanna della società contemporanea e della frivolezza delle donne (si meditino i vv. 15-17, p. 4ª canz. CXLV: «Bandite or son dal mondo, — non pur da noi, bontade e cortesia, — in questa etade dispettosa e ria»; o il son. XCV, contro «questo sesso mobile e falace», che «più de amar non ha diletto» e «fede non stima, nè virtù, nè onore»). E' questa condanna che avvia il Poeta al rifugio tra i fantasmi di un passato che è «presente» alla coscienza di un perfetto cavaliere; nasceva, così, in virtù dell'amore, il bel mondo dell'«Innamorato». Già il Poeta non concepisce l'amore «*senza zelosia*» (ball. XXVII, p. 2ª, v. 4); e ciò non è spunto scolastico platonizzante, ma risponde a un'eco di terreno attaccamento, non di celeste distacco, anche se questo sia lo schema cui il Poeta serba fedeltà. E si legga l'accesa, tenera, invocazione della st. 1, c. IV, l. II dell'«Innamorato» («Luce de gli occhi miei, spirto del core, — per cui cantar suolea sì dolcemente»); si vedrà se un «gioco di società» può restare vivo fino al sangue nel pensiero d'un poeta: da essere innalzato — intendo — a motivo ispiratore di un'opera d'arte e determinarla. Poichè, non v'è dubbio sia il ricordo della Caprara a esplodere in quei versi: «Spirami aiuto alla istoria presente. — *Tu sola al canto mio facesti onore.* — quando di te parlai primeramente» (vv. 4-6).

D'altra parte, neppure nel canzoniere Antonia è pura evanescenza fantastica, non sempre è figura avvertita più che vista. Quando il «gioco» si scopre (un «gioco» c'è negli «Amores» ma non è il sentimento, sono i «mezzi» per mascherare platonicamente l'amore), — quando il «gioco» si scopre, denudato il cuore del Poeta del paludamento «ufficiale», l'«ocio» diviene tormento fisico, talvolta a fior d'epidermide, tal'altra autentica esplosione, violenta e cieca, di una tortura soffocata:

> *m'hanno sì forte acceso nel pen-*
> *[siero,*
> *che sin ne le midole avampo e ardo.*
> (son. LIV, vv. 12-13).

Immagini che il Poeta ancora carezza nella ball. CXXVII, vv. 1-2:

> *Quel flammeggiante guardo che me*
> *[incese*
> *e l'osse e le medole.*

Qui, importa pure poco la realtà storica di una donna: chiunque fosse «la» donna, o anche non «fosse» affatto, essa «esiste» in una realtà psicologica e lirica.

Fuori sempre dall'insistenza petrarchesca (compreso il religioso pentimento finale), la lirica del Bojardo ha motivi d'indiscutibile fascino. Capita ogni tanto che si sfaldi in stridenti bisticci, di cui orribili: «Voi seti in voce in vice di sirene» (son. CXX, v. 9) e «Ardo nel giazo, e giazo in mezo al foco» (son. CXLVII, v. 6); oppure faccia irruenza, in quel mondo ferrarese di anticipato agghindamento settecentesco, un gesto volgare, da trivio: «Che discacciar me possi da i toi pedi» (son. LIX, v. 7). Inoltre, nel Canzoniere attedia la interminabile serie di ricorsi al sole, al caldo, al «giazo» (ghiaccio), al pianto, a «il fine» (morte), al «laccio d'or» che «prese» il Poeta, il quale sempre «si disface» d'amore. La parola, in codesti casi riesce vuota di contenuto, per apparire smunta eco di emozioni inespresse perchè affidate a un prontuario o catalogo verbale, cui il Poeta attinge convinto di ricorrere a libera ispirazione.

Comunque, la poesia vera non manca, nella discontinuità che si vuole, perchè tutta nei saltuari trasalimenti naturalistici come sparse increspature sul mare; ma c'è. Non son pochi i componimenti che hanno un certo interesse d'attualità, soprattutto negli stupendi inizi di componimento:

> *Datime a piena mano e rose e zigli,*
> *spargeti intorno a me viole e fiori;*
> (son. XXXVI);

ovvero:

> *Già vidi uscir di l'onde una mattina*
> *il sol di raggi d'or tutto jubato.*
> (son. XXXIX).

Bei componimenti sono un po' dovunque nei tre libri. Prevale, di solito, un tono idillico, di colore. Si sentirà, forse, o parrà di sentire, uno strano gusto, come d'alcunchè riassaporato. Tuttavia, a voler individuare il punto di codeste risonanze, permane sempre il tono, inconfondibile, «bojardesco». Basterà cercare. «Voler» vedere. A evitare formulazioni frettolose di principi.

Nunzio Cossu

IN MEMORIA DI ROSTOVTZEFF

Quando nel 1896 Reinach, il direttore del Museo del Louvres, comprò da un antiquario quello che credeva essere il diadema del famoso re Tissaferna, un russo ventisetenne che studiava a Parigi sosteneva trattarsi di un falso. Poco dopo si scoprì infatti che Reinach era stato ingannato ed il nome di quel giovane acquistò fama nel mondo degli studiosi di archeologia.

Michele Rostovtzeff — così egli si chiamava — era nato nel 1870 e doveva terminare la sua lunga esistenza, interamente dedicata allo studio, il 20 ottobre 1952.

Titolare per 15 anni della cattedra di Storia Antica all'Università di Pietroburgo, Rostovtzeff lasciò la Russia nel 1918, preferendo l'esilio ai posti elevati offertigli dal governo bolscevico. Visse prima ad Oxford dove pubblicò un'opera importante «Iranians and greeks in South Russia». Poi passò negli Stati Uniti, dove nel 1920 gli fu affidata la cattedra all'Università di Wisconsin e finalmente dal 1925 al 1944 insegnò all'Ateneo di Yale. Nel 1928 egli diresse la spedizione archeologica a Dura Europos organizzata dalla Università di Yale e dalla «Academie des inscriptions et belles lettres» di Francia. Oltre alle importanti scoperte fatte, ciò gli diede lo spunto per la sua opera sulle città carovaniere (1932).

Maestro fine e paziente (egli ha formato un gran numero di studiosi nei paesi anglo-sassoni), Rostovtzeff ha, in certo qual modo, rinnovato l'archeologia, allargando la descrizione degli elementi scoperti da una mera catalogazione ad un'analisi sociologica. I suoi numerosi studi gli valsero la nomina *honoris causa* in ben 22 Università ed Accademie. Un altro emerito studioso di archeologia, il professor Walton dell'Università di Florida, lo ha definito un «titano» della sua scienza.

Vorremmo ora soffermarci sui suoi studi in Italia. Dopo opere di stranieri come il Mommsen, il Gregorovius, il Pastor, il Grisar, Rostovtzeff è stato il primo ad esporre in un'opera di più di 700 pagine (nell'edizione italiana) la «Storia economica e sociale dell'Impero Romano» (1926). Ma prima di questo lavoro fondamentale, completato molto più tardi dalla «Storia economica e sociale del mondo ellenistico» (1941), Rostovtzeff aveva dedicato molti altri studi all'Italia. Anzi il suo primo articolo, quando egli aveva appena 23 anni, stampato per interessamento del noto studioso August Mair, era dedicato alle Terme pompeiane. Nel 1928 egli pubblicò anche il libro intitolato «Mystic Italy», e nel 1932 «Out of the Past of Greece and Rome». Sarebbe impossibile elencare tutti gli articoli di Rostovtzeff dedicati alla storia romana ed in modo particolare a Pompei. Rostovtzeff aveva una viva stima per molti studiosi italiani, e tra gli altri apprezzava moltissimo il professore Matteo Della Corte, col quale visitò Pompei l'ultima volta nel 1934.

Tuttora vive a Roma una delle prime allieve di Rostovtzeff, la professoressa Tatiana Warscer. Questa signora ha dedicato tutta la sua esistenza allo studio di Pompei ed ha raccolto una collezione di 6600 fotografie di un valore eccezionale. La signora Warscer ha legato per testamento questa sua collezione unica al Comune di Roma.

A. Fetzov

UMANITÀ DI ROSAI

Una mostra che ha voluto testimoniare a Rosai il pieno apprezzamento dell'arte sua, tenutasi in questi giorni all'« Obelisco » sotto il titolo di « Omaggio a Rosai », ha giovato, a presentare di nuovo, ancora una volta, agli occhi dei conoscitori e degli amatori, alcuni saggi, per vari aspetti significativi, d'una pittura ormai entrata nella coscienza della nostra arte contemporanea; ma che, come avviene quando l'arte è diretta espressione di spiritualità, ha bisogno d'essere ripresa e considerata perchè riveli il suo significato più riposto.

Erano delle tele, in gran parte recenti, tranne il « Marinaio » del 1951, le « Rose bianche » (1952) e l'« Autoritratto » (1934). Aldo Palazzeschi, con antico affettuoso calore, nel riandare ai primi incontri col pittore, « figlio d'un artigiano di là d'Arno », s'è lasciato sfuggire, a presentazione dell'artista, una delle sue pagine più sensibili e aderenti al carattere del singolare pittore, significativa per il ricordo pungente di quel tempo d'avanguardia che in Rosai trovava il suo « primitivo », fondamentalmente isolato dalla tradizione spicciola della pittura ufficiale e dalle più sbandierate esaltazioni futuristiche. Proprio l'umanità ritrosa e gelosamente riserbata di lui assume oggi un significato storicamente importante e ci fa ripensare, con altra consapevolezza, alle fonti del nostro gusto moderno.

La posizione di Ottone Rosai nella storia della nostra pittura si definisce soprattutto in rapporto alla sua fiera ed istintiva adesione al « piccolo mondo » che lo vide ragazzo tra monelli e ne formò le preferenze e lo stile stesso, che poi divenne stile dell'uomo e singolare moralità, quale si può desumere dal suo attraente libro « Quasi un autoritratto »: un misto di autobiografia e di annotazioni « dal vero », spesso al confine tra pittura e prosa narrativa, che è proprio degli ingegni toscani, non soltanto del nostro tempo, ma che, se vogliamo, risale a Benvenuto Cellini o anche più in là.

Qual'è il mondo pittorico di Rosai? Scrive Palazzeschi: « Le piazze remote con le mura conventuali, le piccole strade tortuose, le vecchie case del quartiere che lui stesso abitava; i ragazzi raggruppati per giuocare clandestinamente al lume di una candela, i venditori ambulanti . . . . ». Dove quel « clandestinamente » sembra proprio dettato dalla pittura di Rosai, che aggruppa i suoi « omini » le sue figure leggermente goffe come se avessero dei grandi segreti da raccontarsi, e poi si tratta d'un quartino di vino rosso o d'un mezzo toscano. L'autenticità pittorica di Rosai è anche testimoniata da un fatto che sembrerebbe in contrasto con la natura così perfettamente coerente della sua fantasia, e si può riassumere con le parole d'un visitatore della mostra che, dopo aver guardato attentamente le varie tele mi si rivolse dicendo: « Ecco finalmente, un pittore che sa ancora sbagliare! » Sembra un paradosso, ma c'è invece, secondo me, la brusca e tuttavia acuta definizione d'un ingegno pittorico suscitato da una sua tipica umanità che, appunto, non si muove in uno stile che è diventato « stilismo » ma di volta in volta si ripropone l'invenzione del motivo e l'espressione del sentimento che quel motivo interpreta. L'apparente monotonia dei temi, che oscillano dalle stradette agli « omini » con l'intervallo di qualche volto più caratterizzato e incisivo, è superata dal tono di penetrante monologo che i dipinti di Rosai ci suggeriscono: egli non aspira, attraverso il paesaggio o la composizione, a darci un suggerimento di evasione spaziale, ma anzi, all'opposto, ci richiama come con un gesto, alla sua solitudine, nella quale sa tenersi compagnia fermando sulla tela quegli inconfondibili personaggi che ormai hanno l'aria familiare di tipi da racconto o da favola e figurando le mura spoglie, le strade lievemente biancheggianti di polvere sottile, i cieli sbavati di azzurri teneri oltre i tetti ammorbiditi nei contorni, da una dolce tenerezza che sorge nel cuore dell'artista dalla cordialità umana con la quale le cose e le persone sono guardate e « compatite ».

Tutto ciò senza mai cadere nella suggestione sentimentale; piuttosto, se mai, reagendo nei rari casi d'una cadenza un poco nostalgica, con l'istintivo gusto ironico dell'ingegno toscano.

Per intenderne gli aspetti che sembrano così semplici e sono, invece, complessi, poniamogli accanto qualcuno che, alla lontana, abbia una parlata simile: almeno che parli toscano, in pittura. Per esempio Soffici e Viani: niente paura: si fa per intenderci. Sarebbe tempo di riprendere in esame la pittura di Soffici: specialmente quella più recente. Vi si troverebbe, anche lì, quella toscanità agreste ora risentita, ora in dolce abbandono, che riesce ad animare e a far « parlare » un muro bianco dal quale svetta un cipresso o s'affacciano due pagliai smozzicati o che, di fronte alla figura, rivela sempre una antica fermezza di piani nei volti e quella naturalezza che, per essere toscana, è sempre (insieme) spontaneità e saggezza.

In Viani l'accento doloroso, talvolta disperato, non ha bisogno di giovarsi dei primi moti dell'espressionismo europeo per dirci il suo dramma o gridarci in viso quasi una bestemmia: anche in un suo sgarbato e violento legno inciso, c'è l'impronta d'una amarezza orgogliosa e solitaria, anch'essa tutta toscana.

E dunque, in Rosai, (che pure affonda le sue radici in quella stessa terra un poco arida, ma autentica, donde per secoli si sono levati di fronte al mondo ingegni d'ogni carattere) c'è un'altra poeticità: apparentemente più semplice e schiva, in realtà quasi imbozzolata in una timidezza da adolescente scontroso: proprio in lui che quando vuole uscirne diventa crudele per eccesso di bontà, come in quel volto che stringe un pugnale tra i denti, volto di « apache » che non deve far paura a nessuno.

Ancora oggi noi lo vediamo e lo amiamo come ce lo descrive a sedici o diciassette anni l'amico Palazzeschi (e già, sotto le mani scaltre gli diventa personaggio da racconto) « un ragazzo lungo e magro, un po' dinoccolato e con le braccia che spazzavano la via . . . ». Certo, se per « aristocrazia » dobbiamo intendere un riserbo castigato e profondamente morale che tende a distinguersi per purezza di espressione, Rosai, come dice lo scrittore, può essere considerato « l'aristocratico della pittura fiorentina contemporanea ».

Ma nel pittore c'è soprattutto, al massimo, una genuinità « primitiva » che gli permette di guardare il mondo, nei momenti migliori, come in stato di grazia; per questo non si dimenticano certi quadri come: « La strada dell'artista » dove l'emozione nasce da una estrema semplicità di fattura che interpreta un momento di intima e solitaria dolcezza: semplicità che è quasi povertà, povertà che è vera ricchezza.

Valerio Mariani

Ottone Rosai - In margine al bosco (olio 1937) - (Foto Barsotti Firenze)

VETRINETTA

ACTA SALMATICENSIA - VARNI

TRISTANO VARNI, *La carne, il cavaliere e le foglie d'autunno*, Milano, Rizzoli.

Anche il romanzo di Tristano Varni, esordiente (almeno per il grosso pubblico) non più giovane, ignora le suggestioni del neorealismo ed è pubblicato in seguito a premio per inediti, quello Venezia dello scorso anno. *La carne, il cavaliere e le foglie d'autunno* è la storia d'un uomo in cui l'amore bussa alla porta quando, per gli altri almeno, è piuttosto ora di ritrarsene: sicchè il sentimento che ne nasce ha sì certa baldanza e certa ingenuità naturalmente giovanili, ma ha anche, e soprattutto, i risentimenti, le bruschezze e gl'impennamenti derivanti al protagonista proprio dall'età e dalla sua condizione di pensionato. E in questo finissimo contrappunto, risolto tutto per notazioni discrete, a volte sottilmente ironiche, a volte malinconicamente suasive, ci sembra di dover cogliere il risultato più felice conseguito dal Varni.

Quella vita squallidamente vissuta che al tramonto per un momento si accende — proprio come in un vero racconto un ultimo barbaglio può dare ancora l'illusione del pieno giorno — è cosa di per sè troppo patetica perchè non ci si senta benevolmente disposti verso di essa. Ma l'autore non ha voluto bazare, col lettore e col suo personaggio, e non risparmia di presentarci il cavaliere sotto aspetti meschini e talvolta ridicoli addirittura. Eppure, il personaggio sempre ne esce affettuosamente sincero, proprio per quella autonoma vitalità che si porta dentro.

Fa da sfondo a questa vincenda un'ambientazione che qualcuno ho detto crepuscolare: a noi non pare: semmai, la diremmo un'ambientazione provinciale, di quella provincia italiana umbratile e schiva e dove i luoghi — i giardini pubblici, il corso, i caffè per le chiacchiere serali — hanno una loro accorata poesia, presente, nel romanzo del Varni, attraverso una prosa disadorna ma schietta, pulita, staremmo per dire anch'essa provinciale. E si deve capire che l'aggettivo ha qui un suo valore indicativo e non, come parrebbe, limitativo.

MICHELE PRISCO

●

Acta Salmaticensia, Universidad de Salamanca, 1945-1952. - « Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno », Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Salamanca, tt. I, II, III (1950-1952).

L'Università di Salamanca, che da quando, alla fine dell'Ottocento, Miguel de Unamuno vi divenne docente — per colà vivere fino alla morte —, è palesemente tornata, con evidente compiacimento, alla sua antica fama, ha in questi utimi tempi accentuato la propria attività anche di pubblicazioni.

Due aspetti di tale attività sono rappresentati dagli scritti qui sopra menzionati. I primi, gli *Acta Salmaticensia*, che recano come sottotitolo la precisazione di « Colección de Memorias y Trabajos Científicos editados por la Universidad de Salamanca », abbracciano quattro serie di lavori, delle quali a noi qui interessa sopratutto la prima, quella di filologia e lettere (le altre tre sono di scienze, diritto e medicina). Essa, dal 1945 al 1952 testè finito, ha dato alla luce, in cinque tomi, oramai quasi una ventina di « numeri », che spaziano per i più complessi e interessanti campi del sapere filosofico e filologico spagnolo e non spagnolo: più d'una di esse riguarda infatti il mondo classico, sia il greco che il romano; una, è un noto saggio di un nostro giovane compatriota, finissimo studioso e letterato — che per qualche anno insegnò italiano a Salamanca — precocemente scomparso, Raffaello Viola, su *La poesia italiana di Giovanni Pascoli*. Fra quelle che riguardano il mondo spagnolo, di particolare interesse anche per gli stranieri sono certamente due di Jean Krynen, su *L'esthétisme de Juan Valera*, e *Le Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix, commenté et refondu au* XVII *siècle*. Ma la segnalazione è qui fatta sopratutto per richiamare l'attenzione sul fatto che ben quattro dei cinque « numeri » — del tomo V — usciti nel 1952 si occupano di problemi linguistici molto complicati e affascinanti anche per la scarsa conoscenza, o addirittura per l'aria di mistero che circonda tuttora più d'una delle lingue trattate, come appare da qualcuno dei titoli ai quali qui ci limitiamo: *Études basques et caucasiques* (di René Lafon), *Neue baskisch-kaukasische Etymologien* (di Karl Bouda) e *Die Werwandtschaftsverhaltnisse der Tschuktschischen Sprachgruppe* (*Tschuktschisch, Korjakisch, Kamtschadalisch*) (ancora di Karl Bouda). All'Università di Salamanca va anche il riconoscimento della larghezza di vedute nell'accogliere, fra gli autori da essa pubblicati, tanti stranieri, delle più diverse nazionalità.

Anche la rivista sopramenzionata, intitolata a Unamuno, prosegue nella sua regolare attività di un fascicolo all'anno. L'interessante materiale del primo fascicolo — di cui si diede qui a suo tempo notizia, e costituito in gran parte da una ammirativa presa di posizione di alte personalità francesi nei riguardi del grande scrittore — si è andato idealmente completando con quello dei due successivi, nel primo dei quali (cioè il secondo della serie, 1951) ha il posto d'onore Ramón Menéndez Pidal, con dei *Recuerdos referentes a Unamuno*, e nel secondo (il terzo della serie, 1952), lo ha Juan Maragall, con *Tres cartas inéditas a Unamuno*. Ma anche lo studio dei rapporti di Unamuno coi paesi stranieri, o, comunque, della fama di lui all'estero, è continuato nei nuovi due fascicoli: in quello del 1951, con un articolo di Miguel de Ferdinandy su *Unamuno y Portugal*, e in quello del 1952 con degli *Apuntes sobre bibliografia unamuniana en Italia y Alemania*, dell'autore di questa nota.

In ognuno dei tre fascicoli poi Manuel García Blanco è andato aggiornando una *Crónica unamuniana*, di consultazione indispensabile per chi voglia tenersi al corrente della bibliografia sul grande scrittore, dal 1937 ad oggi.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

Ottone Rosai - Pensionati (1950) - (Foto Astro Firenze)

L'ETÀ DEL BAROCCO

L'interesse della cultura americana per i problemi della vita europea, è andato in questi ultimi anni e per ovvie ragioni politiche, crescendo, sì da richiedere da parte del pubblico americano una più attenta e meditata coscienza di quel che può significare l'Europa nella storia della civiltà. A questa esigenza, avvertita con una sensibilità tutta nuova, l'editoria americana è andata incontro con una iniziativa del più alto interesse scientifico: una collana di studi (in tutto venti volumi), redatti da professori universitari americani che esamineranno nel suo svolgimento storico quel che noi, oggi, siam soliti chiamare civiltà europea: e la collana si intitola, appunto, « La Nascita dell'Europa Moderna » (The Rise of Modern Europe, edited by William L. Langer). Opera veramente importante se non altro per la vastità dei problemi storiografici che si troverà ad affrontare — a tal proposito il prof. Lange direttore della collana avverte: « In consonance with the current broad conception of the scope of history, they attempt to go beyond a merely political-military narrative, and to lay stress upon social, economic, religious, scientific and artistic developments » — e che nella loro impostazione e risoluzione potranno dare agli storici europei utili punti di riferimento su come la storiografia americana abbia inteso le opere più rappresentative della storiografia europea.

Il primo volume di cui abbiamo notizia è quello del prof. Carl J. Friedrich: L'Età del Barocco, 1610-1660. Il prof. Friedrich, ordinario di Storia delle dottrine politiche nell'Università di Harvard, è già noto agli studiosi del pensiero politico per la sua oramai classica edizione della *Politica Methodice Digesta* del giurista tedesco Johannes Althusius, l'opera che insieme ai *Six Livres de la Republique* di Jean Bodin ha iniziato la teoria dello Stato costituzionale moderno.

L'età del Barocco, secondo il Friedrich, va compresa fra il 1610 ed il 1660, la limitazione del periodo storico va naturalmente accettata con quelle cautele con le quali vanno considerate tutte le classificazioni storiografiche, epoca in cui l'arte barocca raggiunse il suo massimo splendore e dette le sue opere più significative. Il Friedrich, però, avverte subito come non bisogna intendere il termine barocco come riferito unicamente all'espressione artistica, e peggio, come genere artistico di questa o quella nazione. Il Barocco per lo storico americano rappresenta una delle quattro o cinque forme in cui si è espressa la cultura occidentale: « one can to day safely consider baroque to have been one of the four or five most universally significant forms of expression of occidental culture », pag. 44. Il Barocco, pertanto è un atteggiamento che investe tutta la realtà e che può quindi essere ritrovato in tutte le forme in cui si esprime una determinata cultura: arte, filosofia, scienza, religione e storia, se per questa si intende il complesso degli avvenimenti politici che porteranno alla formazione dello Stato moderno. « Baroque was an European way of feeling and thinking, of experiencing the world and man and creating works of arts and letters in the image of these Erlebnisse », pag. 43. Il valore comune ai filosofi, artisti, scienziati dell'età barocca e che noi possiamo ritrovare nei vari stili in cui si espresse l'arte barocca è il *sentimento del potere* « the sense of the power », che indusse tutti gli artisti di quell'epoca a dare ai sentimenti ed alle loro espressioni un tono di spiccata tensione e di altissima emotività: questa la « quintessenza » del Barocco per il prof. Friedrich: « A sense of power calls in the artist for capacity to portray, to dramatize tension; that is the quintessence of baroque », pag. 45.

Avendo a fondamento della sua indagine storica il concetto del Barocco come atteggiamento universale dello spirito umano, il Friedrich esamina tutti gli aspetti della cultura europea, filosofica, religiosa, politica e scientifica, sì che il sorgere dello Stato moderno strutturatosi sulla dissoluzione dell'Impero romano e sul grande travaglio della guerra dei Trent'anni si giustifica in tutti i suoi motivi e valori essenziali: da Stato assoluto con Richelieu e Mazarino, a Stato parlamentare e costituzionale con la Monarchia inglese. L'età del Barocco ha così il suo naturale e logico epilogo.

Ci sia consentito di segnalare a questo punto come l'Autore, che pur possiede una sicura padronanza della bibliografia sul periodo storico in esame — come del resto ampiamente dimostra nella ricchissima bibliografia ragionata che segue in appendice —, non ci sembra sia sufficientemente informato sui lavori italiani che in questi ultimi ventanni sono stati dedicati allo studio sul Barocco; valga per tutti « La Storia dell'età del Barocco in Italia » di Benedetto Croce che non troviamo citata nella bibliografia. Il che induce, a volte, l'autore ad affermazioni che a nostro sommesso avviso sono poco esatte; come ad esempio l'aver attribuito al Botero « l'invenzione » del termine Ratio Status (Ragion di Stato), « Significant it is that Botero was the inventor of the term ratio status », pag. 109, quando, come è noto, il termine Ragion di Stato era stato già adoperato dal Guicciardini e dal Monsignor della Casa nella sua celebre orazione 1545.

Ma a parte questi rilievi marginali, l'età del Barocco ha nel Friedrich un attento e preciso storico che unendo ad una conoscenza profonda dei classici del pensiero politico del Seicento un adeguato interesse per la storia, la filosofia, la scienza e l'arte di questo periodo della civiltà europea, ci ha dato un'opera che per la vastità della sintesi è fra le più interessanti della storiografia americana contemporanea.

Mario d'Addio

CARL J. FRIEDRICH: *The Age of the Baroque 1610-1660*. New York, Harper and Brothers Publishers.

Ottone Rosai - Architettura nel paesaggio (1942) - (Foto Ciacchi Firenze)

NOVITÀ IN LIBRERIA

RITORNO DI WILDE

In una enciclopedia uscita di recente, alla voce *Oscar Wilde*, leggo: «Scrittore inglese decadente, 1855-37 in carcere per delitto contro la morale, *Poesie* (1881); *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) racconto; *Il ventaglio di Lady Windermere* (1892); *Una donna* (1895), commedie; *Intuizioni* scritti di estetica; *La ballata del carcere di Reading* (1898). Stilista elaborato, contribuì a diffondere idee e scrittori francesi in Inghilterra». Queste parole riflettono il giudizio comune sullo scrittore inglese che, dopo oltre cinquant'anni dalla sua morte, rimane ancora da sistemare criticamente. Fino adesso ha interessato come uomo, e la vicenda della sua vita continua a fornire materiale ai compilatori di vecchie cronache, a detrimento dell'arte che pare un commento a quella vita di eccezione. La pubblicazione delle sue «Opere» complete da parte dell'editore literario Casini ha servito a fare il punto sullo scrittore e a determinarne il peso nella letteratura di oggi. Alla uscita stessa rivista ci siamo occupati del primo volume che conteneva le prose che ci parvero, tranne il doloroso «De Profundis», troppo legate all'estetica del tempo e propriamente allo stile floreale che caratterizza l'epoca vittoriana. Nel secondo volume che contiene il teatro e le poesie ritroviamo la stessa atmosfera di estrema stilizzazione e di eleganza, ma con qualche cosa che supera i limiti temporali e chiede la revisione del facile giudizio corrente. Per quanto riguarda le poesie, esse ci sembrano già morte come quelle di molti poeti parnassiani francesi (François Coppée, Théophile Gautier, ecc.) da cui prese le mosse; ma ci arrestiamo dinanzi alle commedie e sentiamo che il loro timbro non suona falso ed è di metallo puro, suscita profonde vibrazioni anche in noi. *L'importanza di essere Franco*, *Il ventaglio di Lady Windermère*, *Una donna senza importanza* e *Un marito ideale* resistono all'usura degli anni e si presentano straordinariamente giovani, senza una ruga e più attuali di molte commedie contemporanee. A parte il fatto che abbiano anticipato Shaw e annunziato la dialettica e il tormento di Pirandello, esse si reggono per l'aria che vi circola dentro e l'istanza sociale che pongono con un richiamo energico alla responsabilità delle classi dirigenti inglesi.

C'è sempre lo scrittore delle prose ma libero dagli impacci descrittivi e dai preziosismi che appesantivano il racconto. Costretto dalle leggi stesse del giuoco scenico, si è affidato tutto al dialogo che maneggia con una duttilità meravigliosa, raggiungendo una sintesi che lo rende agile come un novellista e immediato come un incisore, disegnando un personaggio con una battuta o un paradosso. Conosco la società che introduce sulla scena e non sgarra mai, flagellandola con i suoi frizzi, denunciandone le ipocrisie e le debolezze, il libertinaggio nascosto e l'avidità di denaro, la moralità che si adatta alle convenienze. Nessuno è risparmiato, nè il vescovo anglicano che frequenta le adunanze mondane nè l'uomo politico che ha una truffa all'origine della sua fortuna, nè il lord insensibile che lascia i figli sul lastrico nè la lady che non sa rinunciare al suo lusso. Il popolo, in queste commedie, non c'è ma si avverte la sua oscura presenza, lo s'immagina come una marea che preme di là dalle pareti di carta, e nel mutismo stesso dei camerieri che osservano impassibili i loro padroni e li condannano con il loro silenzio.

A rileggere alcune battute che in teatro ci erano sfuggite, scopriamo in esse intuizioni che sbalordiscono. Lord Goring in *Un marito ideale* si lamenta del cameriere che non gli abbia fatto trovare un fiore più frivolo da mettere all'occhiello:

Phipps: «Parlerò alla fioraia, milord. Ultimamente ha avuto un lutto in famiglia e questo forse spiega la mancanza di frivolezza di cui si lagna vostra signoria».

Lord Goring: «E' straordinario come le classi più povere, in Inghilterra, siano sempre in procinto di perdere i loro familiari».

Phipps: «Sì, milord. Sono veramente fortunati sotto questo aspetto».

La società inglese si riconobbe in questo terribile specchio e sopportò a malincuore colui che glielo metteva davanti, ma appena inciampò se lo pose sotto i piedi senza pietà, eliminandolo dai suoi salotti, imprigionandolo e costringendolo all'esilio. Wilde ebbe le sue tare, ma non meritava questa sorte ed oggi la sua arte e la storia lo vendicano presso coloro che lo chiusero entro le tristi mura di Reading. «Chi di voi non ha peccato lanci la prima pietra» ha detto Cristo, ma, accecati dall'orgoglio, essi non ne intesero il significato profondo.

Giacomo Etna

● Dallo spoglio delle pubblicazioni pervenute al deposito legale della Biblioteca Nazionale di Parigi, risulta che nell'Anno 1952 sono state tradotte in Francia 1164 opere da lingue straniere, di cui 72 dall'Italiano (ivi comprese opere di lingua italiana apparse in Svizzera). L'Italiano figura pertanto al 4° posto dopo l'Inglese (445 op.), l'Americano (262 op.), il Tedesco (167 op.); il Greco figura con 28 opere, il Russo con 27, lo Spagnolo con 22.

Le opere tradotte dall'Italiano sono così divise: Bibliografia, Opere generali (1), Scienze Giuridiche Economiche Sociali (5), Scienze Religiose (11), Filosofia (4), Scienze Matematiche Fisiche Naturali (1), Medicina (2), Tecnica Sports (1), Storia Geografia (2), Arti (22), Lettere Romanzi (23).

● Per la Collezione «Du Monde Entier» l'Editore Gallimard (N.R.F.) annuncia il Romanzo di *Carlo Levi*: «*L'Orologio*», nella traduzione francese di Jean-Claude Ibert.

● «*Il Libro nero*» *di Giovanni Papini*, traduzione di Julien Luchaire, è annunciato nella Collezione «La rose des vents» dall'Ed. Flammarion.

● L'Editore Gallimard annuncia il *IV Volume del Teatro di Luigi Pirandello*, nella traduzione francese di Anne Marie Comnène e Benjamin Crémieux. Il Volume contiene: «Liolà», «Tutto per bene», «Pensaci Giacomino», «La Giara».

● *L'Ouverture dell'Italiana in Algeri di Rossini*, nella trascrizione di Raymond Gazave, viene pubblicata dall'Editore Agel.

● «*Haec Dies*», *Mottetto a quattro voci miste di G. P. da Palestrina* nella revisione di Joseph Samson, viene pubblicato nelle Edizioni della Schola Cantorum e della Procure Générale de la Musique.

● Presso le Editions de la Bonne Presse viene pubblicato in edizione francese, con testo originale a fronte, il 4° tomo (anni 1941-42) degli *Atti di S.S. Pio XII, documenti pontifici ed atti dei Dicasteri Romani*.

(Eglise Catholique Romaine: «Actes de S.S. Pie XII» tome IV. Paris, Bonne Presse, 1952, in 16°, pp. 367, Frs. 1000).

«L'INCERTEZZA AMOROSA» DI PARRONCHI

Seconda della collana «Campionario» di Schwarz, L'incertezza amorosa di Alessandro Parronchi ci offre una poesia in forma di dialogo appassionato e di domanda, dove — come accade nello spagnolo Pedro Salinas — paura e amore, meditazione amorosa e della vita si confondono. Ma il disegno, la figura che ne nasce, rispondono a una sola fantasia, ed esemplarizzano un destino: che è quello di un romantico. Abbiamo finalmente il coraggio di dire che in poesia siamo di nuovo al romanticismo, o che siamo a un nuovo romanticismo. In Inghilterra, in Francia, in Spagna, in Germania, da venti anni ormai questo disincantato e patetico neoromanticismo leva il suo lamento su un mondo che sembra destinato alla distruzione, ma che, per un confortante paradosso, non ha perduto la speranza del canto.

Il romanticismo di Parronchi si affida alla confessione, al diario, assumendo a volte il toni delle moralità da poesia gnomica: una poesia gnomica fecondata dal dolore, percorsa dal sentimento. Qualche esempio di queste meditazioni:

> Vuole solo illudersi chi ama.
> Amare e perdersi! Io non riuscivo
> a perdermi...
> Una vita non perde
> il suo destino senza
> volerlo: in questo filtra
> l'ombra della sua essenza.

Altre volte è un tono da epigramma Brevemente, come fu breve il tempo che ci trovammo vicini...); *oppure la confessione è aperta, e la meditazione si vale di una occasione, del suo racconto, per sprofondare in se stessa, per delirare:*

> se musica, mi chiedo, è ciò che ascolto,
> se lo ascolto con te che altro diviene?
> A tutto dovrà aggiungersi la spina
> d'un pensiero di donna?

Qui si pone, nell'allusione della poesia ma in termini quasi di rigorosa meditazione, il problema centrale dell'amore, che è il suo dramma: il problema dell'identità, la contraddizione tra unicità e alterità, tra l'esser soli e l'essere due. Ma la poesia di Parronchi è nata sotto il segno della fedeltà al sentimento amoroso. Questo, contaminato dalla meditazione, vacilla in una dimensione psicologica

> (...sto spiando
> l'ora che si avvicina e che nel varco
> d'un altro anno ci mette. Per poi dire:
> non c'è più tempo.)

per la quale devo fare di nuovo il nome di quel grande poeta dell'amore e di questi cangiamenti del dubbio amoroso che fu (è appena morto) Pedro Salinas.

E il linguaggio di Parronchi? Qualche esempio lo si è già visto; ma vorrei accennare a certi «attacchi» di sintassi poetica forte, e ricchi di un linguaggio modulato in un'aria che suggerisce — «allude», come voleva Mallarmé — il miracolo:

> C'è una luce stamani per chi torna
> a sentirsi lasciato
> dagli angeli, ripreso dalla terra,
> ricondotto a morire...
> Un'ebbrezza vorrebbe liberarsi
> un silenzio volare...

O un'armonia, una contemplazione:

> ...Ah fermati!
> Riprendi qualche antica via, riposa
> in un prato le ciglia...

Questo linguaggio conosce alcuni momenti di perfezione, dove fra la parola, l'immagine e il suo significato, il ponte è stato gettato con tanta sicurezza che quelle diverse realtà sono congiunte inseparabilmente. Un esempio:

> S'alterna come il giorno
> alla notte il salire
> della polvere ai rami
> in germoglio, col lungo
> scendere a valle delle fioriture
> celesti. Così abbraccia
> e abbandona la vita. Così l'idolo
> a volte ti sorride.

E un altro, dove quello che appare virtuosismo è invece una perfetta tecnica, fedele allo sciogliersi serrato, coerente dell'idea:

> Imprevista, d'impeto, sei venuta,
> hai amato, ed ami ancora, o più non ami
> forse, e non sai che ami e in te delusa
> ti raccogli, poi calma già sorridi
> ridi deridi e al vergine pallore
> si sposa un lieve fremito nel sangue.

C'è un simbolo per questa poesia? Sarà quella «libertà senza risposta» di un suo verso? Forse; ma io leggo il suo destino in un'altra confessione:

> Per noi, razza che gli anni non maturano,
> non c'è che questo andare
> e venire di sogni.

La confessione di un romantico.

Francesco Tentori

VETRINETTA

BETOCCHI – CRISTOFANO – MARTINI – PASCAL – PIEMONTESE – ZATTERIN

CARLO MARTINI, «*La Voce*», Rivista «Idea», Roma.

E' stata una curiosa prova per me leggere lo scritto di Carlo Martini su *La Voce* e i suoi collaboratori, circa quaranta anni dopo che la fondai e mentre son distante tremila miglia dall'Italia.

Non conoscevo affatto il Martini. Seppi dopo ch'era uno scrittore di versi. Ciò mi fece piacere, più che se fosse stato un professore e storico della letteratura. Poi lessi i suoi versi. Mi fece ancor più piacere trovar che era un *vero poeta della luce*.

Non accade a molte riviste d'essere ricordate dopo tanto tempo dalle nuove generazioni.

Ci son stati altri studi ed accenni e ricordi de *La Voce*. Nessuno mi par così completo. Questa è proprio la più bella storia de *La Voce* che si potesse fare.

Martini è un lettore attento e preciso. Mi ha fatto ricordar di frasi significative mie e di altri che non eran più nella mia mente.

Il suo metodo di scegliere parole importanti degli autori e radunarle insieme, con quelle pubblicati da coloro che sono venuti dopo, con le vedute traverse di quelli che scrivevano privatamente nello stesso periodo, l'ha portato a comporre una specie di mosaico. Ma con una luce tutta sua.

Io vedo diversamente da lui la storia de *La Voce*. M'appare attraverso la sconfitta mia, della Voce e del mondo nostro. M'appare nello sfondo di quello che avrei desiderato e sperato.

Questo lo dico perchè non si creda che sia insuperbito dallo scritto del Martini: sono piacevolmente meravigliato.

D'altra parte credo che la vita degli scrittori e quindi delle riviste non cominci che quando l'attualità di cui trattano è finita, e sopra le loro parole l'umanità comincia a ramazzare, a tessere, a fantasticare. L'espressione è la sola cosa che sopravvive, ma ha bisogno di crescere col fiato degli altri.

Ormai *La Voce* non è più cosa mia. Appartiene a quelli che ci vedranno dentro quello che sperano.

GIUSEPPE PREZZOLINI

●

BLAISE PASCAL, *Pensieri*. Milano, Rizzoli.

Altro miracolo editoriale, dei molti che si compiono in questi tempi (duecentoquaranta lire!): non una compilazione affrettata, messa insieme con l'abile sfruttamento del lavoro altrui, ma una fatica che sfiora la dignità dell'edizione critica, contenente un'annotazione «esplicativa» originale, un indice analitico, una prefazione consapevole di tutta la problematica pascaliana. Traduttore e curatore, V. E. Alfieri, che onestamente dichiarando il suo debito verso il Brunschvig, non manca di assumere responsabilità proprie. Piace che l'Alfieri veda in Pascal un apologista di tutto il cristianesimo, piuttosto che un polemista di Port-Royal. Piace che la leggenda volteriana riguardante Pascal squilibrato psichico, o quella lamettriana dell'alterazione del lobo cerebrale sinistro, trovino il giudizio, cioè il disprezzo che meritano. La malattia dovrebbe spiegare il genio di Pascal? Se una notte di atroci sofferenze ha prodotto la «teoria della cicloide», l'ultima sua grande scoperta matematica (la matematica «inutile con tutta la sua profondità», 61), Pascal stesso ci risponde in cento luoghi, fornendoci dati biopsichici o psicologici irrefutabili della propria fondamentale sanità. «L'uomo è manifestamente fatto per pensare; in ciò è tutta la sua dignità e tutto il suo merito; e tutto il suo dovere è di pensare *come si deve*. Ora *l'ordine* proprio del pensiero è di cominciare da sè e dal proprio autore e dal proprio fine» (146); «... è soltanto per incapacità di studiare l'uomo, che s'indaga il resto» (144): che son pensieri di cui nessun psicologo ammetterebbe un'origine patologica, perchè presuppongono l'assoluto dominio dello spirito sul corpo, che è il massimo grado di salute.

O. S.

●

UGO ZATTERIN, *Rivolta a Sciangai*. Milano, Mondadori.

Sciangai è il quartiere della grande città moderna, ove miseria, degradazione e confusione sembrano raggiungere e sorpassare quelle della celebre sentina orientale. Ogni città di ogni nazione è oggi in parte una Sciangai, e la crisi del protagonista di questo romanzo, è la comune avventura dei giovani affidatisi a illusioni estremiste per la redenzione propria e del mondo. Ci richiameremo a Sartre e alle sue «Mani sporche»? Purtroppo, in letteratura certi riferimenti sono inevitabili, ma poichè il romanzo dello Zatterin è principalmente e nobilmente documento, se ne rivendicano autonomia e originalità. Non vogliamo dire che manchino ad esso qualità artistiche, ma sono di gran lunga superate da quelle documentarie. Come dinanzi a certe pagine di cronaca medievale, senti predominare i valori storici su quelli estetici, anche qui, spesso, lo sgomento morale di un vivo affolla e impiccia pagine, che la pacata contemplazione dei lettori preferirebbe, come si dice, decantate. Zatterin, che è molto giovane (1920), ha tutto il tempo di ripensare la sua materia terribile. Intanto, la vive. Giornalista impegnatissimo e per molti onorevoli riguardi indomito, ha atteggiato a romanzo un'esperienza, crediamo, in gran parte autobiografica.

Un giovane d'origine borghese ha, da un partito rivoluzionario, l'incarico di organizzare «Sciangai», ma la sincerità dei propositi non basta ad annullare in lui la forma mentale del borghese: la quale, per quanto ancora ha di buono, non gli permette di superare il conflitto dei fini e dei mezzi, e lo conduce atterrito ma non corresponsabile, in mezzo alla rivolta predestinata al fallimento e al sangue. Il dramma consiste appunto nella ricerca di responsabilità che non siano causa di effetti sproporzionati e opposti alle intenzioni; la tragedia scaturisce dall'impossibilità d'essere oggi uomo sociale, anzichè strumento. E che l'umanità sia un fatto integrale, cioè valga nei rispetti pubblici come in quelli privati, è dimostrato dalle amarissime prove cui un amore sciagurato costringe il protagonista. La *manchette* allude «ad una fede che non sa più dove guardare...». Perchè? La via della salvezza ci sembra assai bene additata nel ritrovamento della dignità umana: rispetta il prossimo tuo come te stesso; che è già come un avviarsi alla soluzione più completa, se è tanto facile amare ciò che si rispetta. E non crediamo che Zatterin sbagli o sia equivoco, nell'indicarci l'oggetto del suo amore: la vita, in se stesso e negli altri.

V. C.

●

CARLO BETOCCHI: *Festa d'amore*. Firenze, Vallecchi.

Il poeta Carlo Betocchi, uno dei nostri migliori, ci ha fatto, con questa affettuosa antologia «amorosa» un dono che può accompagnarci per tutta la vita. 365 poesie d'amore (fra le più belle di tutti i tempi e di tutti i paesi): una per ogni giorno dell'anno: una sicura consolazione per ogni nostro mortale giorno. «Quando la potenza universale dell'amore giunse all'autorità della poesia, nel verziere entra la primavera, tutti gli alberi cantano». E in questo tempo così buio e afono, o squarciato da pazzeschi gridi, quanto bisogno di canto noi abbiamo!

Il volume si apre con la voce eternamente luminosa di Dante (*Amor che ne la mente mi ragiona*), e con lui degnamente pone il suo suggello: *Io vidi nel cominciar del giorno*. Un'intera sezione è dedicata al Petrarca.

150 poesie tradotte da lingue straniere, e 45 tradotte dalle lingue classiche. Egregio il corteo dei traduttori (vecchi e nuovi, armati di sottili e molto diverse sensibilità): Albini, Berti, lo stesso Betocchi, Bignone, Bigongiari, Bo, Camerino, Caproni, Cetrangolo, Contini, Dal Fabbro, Errante, Fallacara, Fasolo, Gabrielli, Izzo, Macri, Parronchi, Poggiali, Praz, Quasimodo, Rosati, Tommaseo, Traverso, Ungaretti, Valeri, Valgimigli, Vitali... Largo posto alla poesia dei nostri giorni: Campana, Cardarelli, Gatto, Luzi, Montale, Pavese, Penna, Quasimodo, Saba, Ungaretti. A nostro avviso, qualche altro poeta poteva essere accolto; ma un'antologia è, sempre, una opera «parziale»; risponde necessariamente, sempre, a un richiamo personalissimo di testi, di gusti, di simpatie. «Ci siamo regolati secondo il gusto e la necessità di cui il tempo che oggi viviamo ha impresso ogni nostra esigenza, liberi da formule di scuola, intesi a cercare la figura d'amore dov'è nata più attiva nella memoria». (Qualche straniero, ingarbugliatissimo nel suo dettato «d'amore», l'avremmo lasciato lontano. Ma, anche qui, è ovvio, è questione di gusti).

Bella, veramente degna di un poeta, l'introduzione del Betocchi: e ci aiuta, anche, a capire l'allibita «angoscia» di tanta poesia contemporanea.

Lavoro molto accurato: i testi (anche le traduzioni) sono stati corretti sulle edizioni critiche o sulle migliori esistenti. Una dichiarazione dei testi, l'indice dei poeti e dei traduttori completa l'opera.

Un volume consolante e luminoso. Si presta a doni intelligentissimi: da anima a anima.

Elegante l'edizione. Illustrazioni di: Raffaello, Michelangelo, G. B. Piazzetta, Degas, Ingres, Renoir, Gemito, Toulouse-Lautrec, Scipione, Vellard, Matisse; e, a commento di voci antichissime (ma come vive: e in quali curve umane e dolcissime posate...), figurazioni dalla pittura vascolare greca e dalla scultura indiana.

CARLO MARTINI

●

M. T. CRISTOFANO, *Ombre del tempo*. Napoli, «Nostro Tempo».

Una poetessa che non potrà non attingere un sicuro cammino è Maria Teresa Cristofano, del resto già nota per aver pubblicato qua e là sue composizioni, oltre che per aver diretto con gusto *Il Cristello*, ora diventato *Nostro Tempo*.

Ombre del tempo è dunque la sua prima raccolta di liriche, nelle quali, come spesso accade per l'Opera Prima, dovrebbe esserci del buono e del meno buono, dovrebbe esserci l'indicazione, il segno raggiunto e noi diremo che qui c'è, appunto, quell'indicazione, quel segno, quel buono. Le sue strofe hanno una flessibilità tattile, cioè un moto interno che le scioglie e articola in nodi lirici ora irrompenti, ora contenuti come suoni in sordina e tuttavia sempre palesi per fioritura d'immagini, per variazioni di ritmo, sicchè la voce stessa si fa canto e figura.

Canto e figura, abbiamo detto: ed è ciò che conta, per solito, in una poesia. Oggi da taluni si ragiona troppo e si raffigura poco o niente; si riflette insomma, sia pure su problemi di cosmica densità, ma non si fa poesia perchè la riflessione stessa uccide le immagini, alle quali propriamente e solamente la poesia si affida. Il resto è verbalismo. Essere giunta all'immagine, per la Cristofano, è già una sua conquista. Vi è giunta da sola, senza agganciarsi a questa o a quella scuola, come è giusto che accada quando si abbia, come si dice, qualche cosa da dire. E ciò anche se questo qualche cosa da dire rappresenti il suo meglio e, insieme, il suo limite. Il meglio in quanto si tratta delle «ombre» che il tempo ha lasciato in lei; il limite in quanto fuori di queste ombre la voce le diviene più fioca.

Esemplifichiamo: il meglio di *Ombre del tempo* sta in una storia fantastica che la poetessa narra e raffigura in immagini di una chiarità palpitante: «Lo attesi un plenilunio; - un fiore d'arancio - langui nei miei capelli - fino a una stanca alba. - E tutti i pleniluni egli ritorna; - cerca nei miei capelli quel fiore» (*Luna*). «Improvvisa, dalla tua stanchezza, - m'ha fasciata la sera. - E invece mai - mi son gettata all'ombra - stanca e felice; - nessuna fonte lungo il mio cammino - m'ha dato tanti sorsi - quanti ne bisognava la mia sete» (*Il cammino*). «Di giorno in giorno - t'ho smarrito demone che flagella, - t'ho conosciuto segreta dolcezza, - chiuso nella mia umana scorza, - come un frutto che matura» (*Se tu tornassi*). E potrei citare ancora, da *Mia madre*, *Ma io...*, *Un'altra notte*, ecc.

Il limite invece è in *Amore*, *Voce*, *Momento*, che sono pennellate rapide, impressioni fuggitive, forse. La poetessa dipinge, anche, e forse per questo... Pennellate che invece scavano perchè lì la poetessa veramente dipinge, si hanno in *Cigari*, *In Primavera*, *Ch'io risorga*, *Lago di Scanno*, per terminare con *A Zaratustra e il suo «Canto notturno della gioia»*, che è un crescendo lirico dell'angoscia del tutto, placato nello specchio d'una lacrima in cui brilla un sorriso; qui il dolore si è fatto canto, «gorgheggio d'usignolo». Chiaro allora che la Cristofano ha lavorato sodo, si è scavata, si è ascoltata dentro; prima di tradurlo in voce di poesia, il suo tormento l'ha vissuto, l'ha sofferto, ma l'ha infine dominato, contemplato. E questo, come è chiaro, le accresce il merito.

ANGELO MELE

●

FILIPPO PIEMONTESE, *Studi sul Manzoni e altri saggi*. Milano, Marzorati.

Il Piemontese si mostra, in questo suo volume, attento a varie voci della nostra letteratura, da Dante ad Ungaretti. Ma le sue letture più lunghe, che possono anche significare preferenze, lo portano ad insistere su Manzoni (di cui leggiamo come imminente un altro saggio presso «La Scuola» di Brescia) e Pascoli (su cui già leggemmo, con nostro vitale nutrimento, *Il «pellegrino del mistero»*, pubblicato dal Guanda di Modena nel 1938): e Manzoni e Pascoli occupano buona parte del presente volume; gli altri minori saggi, su Campana e Ungaretti, se pur distaccati da quelli, trovano un loro modo d'inserimento per via di certi segreti richiami stabilitisi nella sensibilità ed esperienza del Piemontese. L'attenzione del critico non è proiettata sulla storia da una parte e sullo stile dall'altra, rifuggendo, per più contemporanee esigenze, dal puro storicismo come, per ordinata disciplina umanistica, da artificiosi formalismi stilistici, ma è posta nell'intendere lo stile come espressione di umanità e per tal via a guardare i valori (non proprio i contenuti) del mondo morale dei poeti. Per lui «lettura è consenso totale all'opera di poesia, partecipata nella sua pienezza di valori umani, sotto una benedicente luce di bellezza. Stile e risoluzione espressiva di umanità: umanità di un poeta, è risoluzione della sua vita nell'arte. Così vengono scansati i due opposti rischi: di un'attenzione affascinata alle squisitezze liriche e stilistiche...; o di un interesse svagato dietro molteplici richiami, dietro idee e fatti rappresentati». Guardate perciò quei suoi titoli, temi veri e propri di un nuovo spirito nella lettura dei testi: *Teologia e poesia negli Inni Sacri*, *La poesia del Manzoni e il giansenismo*, *Religiosità pascoliana*, *Umanità pascoliana*, *Itinerario spirituale di Ungaretti*, ecc. Ancora dunque uno scontento, un inquieto alla ricerca di una sua luce entro il vigoroso idealismo crociano.

ALDO VALLONE

IL GANGSTERISMO IN AMERICA

Il libro in cui il sen. Kefauver, presidente del «Senate Crime Investigating Committee», espone i risultati della celebre inchiesta contro la *mafia* americana, è tra le più sconcertanti testimonianze di una civiltà di cui crediamo saper molto, mentre ce ne sfugge la ragione intima, al punto che si potrebbero improvvisare giudizi ben diversi da quelli che un'anche modesta riflessione sembra suggerire. Perchè i casi sono due: o quella civiltà (di proposito vorremmo superare la definizione di *società*) è marcia, e quindi prossima allo sfacelo, o contiene proprio negli opposti onde prolifera, i fermenti che la salveranno. Per esempio, riesce incomprensibile ai europei, la ostentazione con cui si esporta, fuor di U.S.A., un libro come questo, che nessun detrattore dell'americanismo avrebbe potuto concepire più avvilente nè meglio documentato, nè più subdolamente costretto entro una fase istruttoria, la cui vera conclusione processuale ci resterà forse ignota: così che, non informati delle pene, si serba l'impressione che le colpe, tra tanta *omertà* e corruzione, resteranno per sempre impunite. Quale che sia il disprezzo o la noncuranza onde in U.S.A. si guarda al resto del mondo, ci domandiamo se lo *choc* morale prodotto da questo libro in lettori civili, non nuocerà gravemente al mito statunitense. E', infine, la stessa materia propostaci, nei film gialli, da Hollywood; ma in essi le regole del giuoco sono rispettate, con i finali in cui trionfano sempre la giustizia e il bene: mentre da questa lettura si esce con l'impressione, che l'onest'uomo Kefauver sia stato accantonato alle elezioni presidenziali... per eccesso di onestà.

Ma si guardi al rovescio della medaglia. Laddove tutto ha proporzioni gigantesche, gigantesca ha da essere anche questa schiumatura di delinquenza, e gigantesca l'impressione da produrre, perchè in una sola, epica impresa, Kefauver o chi gli succederà, possano attingere risultati positivi. E' noto che l'ultima parte dell'inchiesta fu seguita da circa 30 milioni di spettatori, mediante la televisione. Non si può non riflettere sugli effetti che la meschina, antieroica, cocciuta e stupida condotta dei *gangsters* avrà prodotto nella pubblica psicologia. Cose che, negli Stati Uniti, bastano ad orientare, come un sol uomo, milioni di individui. Il medesimo, supino conformarsi ad un'opinione generale ha, fino ad oggi, agevolato il gangsterismo: finchè il fenomeno è apparso fatale e irrimediabile, si può dire che l'opinione pubblica l'abbia accettato con la rassegnata pazienza dei passeri pascoliani: «Ma da Te viene ciò che ci piace; forse anche questo ci piacerà». E gli stessi *gangsters* (risulta senza possibilità di dubbio) hanno cercato di codificare, nel disordine, un loro ordine ferreo, che, in certo senso, diventava garanzia e protezione per il cittadino modesto, succube, rassegnato a vedersi limitare certi diritti, purchè gli fossero garantite la vita e una prosperità sufficiente. Stupiranno i popoli che hanno consegnato la loro dignità, non molto diversamente, nelle mani dei dittatori politici? Tacito direbbe che il dittatore unico offre il vantaggio d'essere il solo tosatore del gregge; ma chi legga attentamente il libro di Kefauver, s'accorgerà che il genio di Capone aveva creato un sindacato che, monopolizzando il delitto (cioè, due volte in barba alle leggi americane), aveva soddisfatto insieme a leggi d'economia e di psicologia.

Non vorremmo esser troppo bizantini, nel considerare un fenomeno di così primitiva immediatezza, eppure non sappiamo rinunziare all'osservazione che, talvolta, questo gangsterismo, assume un fatale aspetto di giustizia superiore, il tono di un correttivo provvidenziale, che, denunziandosi subito come delitto intollerabile, conduce alla scoperta delle cause, tutte o quasi tutte promosse dalla stupidità dei giusti: cause che, ove non avessero suscitato (ma non era possibile) quegli effetti, avrebbero immeritamente goduto il crisma di prodotti di alta genialità e moralità. Gli Stati Uniti, in perpetua crisi di crescenza, commettono enormi errori, forse inevitabili in un campo di esperienze così vasto e fulminee, e li scontano con l'enormità di conseguenze che potrebbero diventare altrettanti colpi di ariete demolitore, se non fosse proprio di un gigante il petto che li riceve.

Si cominciò con il *regime secco*, che era una stupidaggine, una limitazione di quei principi di libertà che costituiscono ancora oggi un vanto del Paese. Non si può essere infatti impunemente libertari in un campo e schiavisti in un altro: la ribellione, che in superficie parve una reazione del vizio, fu alle radici una difesa della libertà. E, come accade in simili casi, il vizio si valse della virtù, sfruttò accortamente tendenze morali e politiche, trovò facile terreno nella debolezza dell'umana natura, e trasformò in bevitori anche coloro che non avevano mai bevuto: la frequentazione di uno «Speak-easy» fu spesso l'equivalente di una filippica pronunciata in campo aperto, da inconsapevoli autolesionisti che si credettero, a buon mercato (per quanto caro costasse il liquore clandestino), eredi e continuatori degli spiriti importati sul *Mayflower*.

Si è continuato con il giuoco d'azzardo clandestino. Il documento kefauveriano è sbalorditivo, al proposito. Uno stato nello Stato. Un'organizzazione che è in grado di riparare in 15 minuti linee telefoniche interrotte da accidenti bellici, laddove, nella stessa occasione, l'esercito organizzatissimo ha bisogno di parecchie ore per ottenere il medesimo risultato. C'è da stupire che i banditi forniti di tali mezzi si accontentino di comunicare, da un capo all'altro dell'America, notizie riguardanti cavalli o cani, incollature o lunghezze, quotazioni, vittorie. C'è da stupire, dicevamo, che non esportino segreti atomici, o addirittura bombe confezionate, o qualsivoglia altro articolo di alto pregio economico: tanto più che l'inchiesta ufficiale ha documentato la connivenza degli uomini politici e, troppo spesso, la protezione della polizia.

Una civiltà fondata sul buon successo economico, si può dire non conosca altra distinzione tra gli uomini, che quella imposta dal loro censo; e finisce con il ritenere legittimo ogni mezzo atto a procurare denaro. La fretta fa il resto. Niente meglio del giuoco può mutare la condizione quotidiana o definitiva dell'uomo. Se il giuoco è consentito e tassato dal governo, non avrà in sè tutto il male che si dice; se il gangster facilita e migliora le condizioni di vincita (se ne vedano le dimostrazioni di Kefauver), finisce con il rappresentare un progresso organizzativo, una comodità quasi domestica, quel campione di inventiva e di genialità, che l'americano dentro di sè invidia o ammira. Kefauver cita, con stupore di uomo caduto da altro pianeta, risposte di testimoni (poliziotti, funzionari, alti responsabili politici) che, apparentemente incoscienti o amorali, cadono essi dalle nuvole e, secondo noi, con una certa buona fede e in consapevolissima polemica, non riconoscono colpe nelle loro azioni nefande. Essi dicono press'a poco: diamo ciò che il nostro elettore ci chiede; stiamo alle regole del giuoco; siamo suoi rappresentanti esecutivi, non suoi educatori.

La nefandezza è, infatti, tutta qui: che essi violano una legge scritta sulla carta, ma non sentono di violare effettivamente un'esigenza di moralità pubblica. Lo Stato americano si realizza dal basso, dall'elezione e quasi dall'improvvisazione sia pur organizzata dall'oligarchia, e non ha tradizioni altro che in un esasperato sentimento della libertà, non fondamenti filosofici, non storia veramente comune con quella di altri popoli che indichi in fenomeni paralleli soluzioni proprie, e dunque non può ancora imporre degli assoluti. O meglio, può imporli se di volta in volta riesca a dimostrarne quell'utilità provvisoria che, per pura forza emotiva, avvierà la macchina esecutrice. A noi, che l'utile s'identifica con l'onesto, fu detto molti secoli or sono, ma da uomini che ne avevano acquistata la persuasione attraverso l'esperienza. Gli Stati Uniti questa esperienza debbono farla in proprio: ciò dice la loro effettiva solitudine rispetto a tutti gli altri uomini, e nasce dal fatto che lo Stato, in U.S.A., non è Eisenhower, nè Truman, nè Kefauver, che certamente saprebbero ben governare anche noi: è il cittadino, l'elettore, il difensore ammirevole di una libertà che non sarebbe tale se non finisse con il difendere, in nome della dignità umana, anche il gangster contro l'uomo onesto; ed è naturale che così sia, perchè nel subcosciente dell'americano è vivo il ricordo degli eccessi con cui gli onesti hanno talvolta nella storia perseguitato uomini che non meritavano persecuzioni...

●

La frattura esistente fra la tradizione, diciamo, europea, e l'americanismo, è implicita nell'affermazione di Kefauver (pag. 138), che non si debba violare la legge «anche se si tratta di una legge che proibisce qualcosa che *molti approvano*». Ma il libro di Kefauver afferma la moralità di una minoranza, che non avendo dubbi, non modera il tono apodittico, nè cerca di persuadere. Verrebbe voglia di indagare, se all'origine della crisi della maggioranza, non sia più libero esame che libero arbitrio: o libero arbitrio — come si vedrà tra poco a proposito della mafia italiana — che, tentato dall'ambiente, sfrutta il libero esame.

Kefauver, con maggior chiarezza di vedute pratiche, si accontenterebbe di rimuovere difficoltà procedurali e garanzie di diritti, che opportunamente sfruttate dai gangsters impediscono l'applicazione della legge.

«Che età avete?»: l'interrogato rifiutò di rispondere, perchè la domanda «lo incriminava, tendeva a incriminarlo o, per vie traverse, avrebbe potuto incriminarlo». Kefauver si batte perchè ai cento che hanno usato questo tipo di risposta, sia tolto il diritto di servirsene come d'una barricata contro la giustizia. Non crediamo che, sostanzialmente, la spunterà, poichè il V emendamento alla C. F. dichiara che nessuno «può venir costretto a testimoniare contro se stesso». Se Kefauver la spuntasse, da lui comincerebbe una nuova storia americana: l'America scimmiotterebbe l'Europa, con gravi turbamenti e sicuro vantaggio di un popolo impreparato alla saggezza senile. Anche a questo proposito, bisognerà che l'americano faccia la propria lunga e dura esperienza, che scopra i fini conservativi della vita, dopo che li ha perseguiti come soltanto dinamici; ma se non sapesse difendere la propria ragione provvidenziale e storica, talvolta destinata ad apparire monomania, la libertà, anche contro se stesso, cioè nei casi in cui il diritto del singolo menoma i diritti della collettività, non avrebbe più niente da offrire al resto del mondo.

Il fatto che su cento nomi di gangsters, novantotto siano italiani e siciliani; che le parole *mafia* e *omertà* siano citate da Kefauver nella nostra lingua (gli si dà atto di non averne tratte illazioni sgradevoli per noi), sembra denunciare la stessa origine etico-sociale di fenomeni a noi ben noti, e non una particolare predisposizione alla delinquenza, ma un'antica presunzione di far meglio, laddove non sia ancor possibile, per ragioni contingenti ma profonde, fare appena e soltanto bene. Se questo è il fine della nostra civiltà, sembrano dire i gangsters, noi sappiamo conseguirlo meglio e addirittura più ordinatamente di voi. Che è, dal punto di vista europeo, una gravissima, anzi spaventosa prospettiva, ma forse, nella realtà americana, un puro e semplice stato di passaggio, un'esperienza che potrebbe suscitare un nuovo tipo di difesa sociale, senza che fosse imposto alcun vero sacrificio della libertà.

Vladimiro Cajoli

E. KEFAUVER, *Il gangsterismo in America*. Torino, Einaudi.

P.S. — Il nuovo tipo di difesa sociale che auspicavamo con tanta simpatia prima di leggere i quotidiani del 22 febbraio, non consiste certamente nel rinviare in Italia, dopo Lucky Luciano, Joe Adonis, nato J. Doto «l'incarnazione della criminalità moderna» (pag. 505). Intanto, è da dimostrare che gli S. U. abbiano in diritto di imporci questa ospitalità troppo tardiva; inoltre, l'inchiesta Kefauver dimostra che si tratta di gente capace di organizzare gli S.U. anche stando in Italia. Qualunque buon suggerimento potrebbe esser dato ai nostri poliziotti e uomini politici, dalla Fiat e dalle altre grandi industrie automobilistiche italiane, certamente informate che Adonis è un importante collaboratore della Ford (op. cit. capp. XV e XIX).

IL PEDANTE

Teodoro Ravelli . . .

E' un celebre *croc* panzíniano: quello dei verbi transitivi e intransitivi! Scommetto che ci prenderebbe gusto a leggere questa noterella...

Altra volta si è parlato di *sposare* usato assolutamente, accanto alla più comune forma riflessiva *sposarsi*. Ma vedo che c'è chi non ammette *sposare*, considerandolo, ingiustamente, intransitivo (abbiamo visto che è un transitivo assoluto): così lo vedo considerato come un vero errore in due libri di E. Milano editi pochi anni fa dalla S.E.I.: «L'idioma d'Italia» e «Il correttore». E il Milano condanna, ancora, altri usi di verbi fuori — egli dice — del loro genere proprio.

Ma il dire: «Giulio sposa domenica» significa troppo chiaramente che sposa (è almeno sperabile) la sua fidanzata: questo è l'*oggetto* sottinteso.

E *scrutare nell'animo* di qualcuno? — altra condanna del Milano —. Ma naturalmente, anche qui, sarà scrutare *qualcosa* nell'animo di quel tale. E perciò ammetteremo tutt'e due i modi di dire: *scrutare nell'animo di q.* come *scrutare l'animo di q.*, essendo in tutt'e due sostanzialmente transitivo il verbo in questione.

E *soddisfare a* (che è, come latinismo, veramente intransitivo, mentre il nostro normale *soddisfare* è transitivo) sarà da considerarsi intollerabile e affettato? Sì, nell'uso corrente; mentre potrà essere, non solo tollerabile, ma efficace, nell'uso aulico o letterario (cioè ristretto). Due esempi illustri. Uno di Dante (Inf., X, 6):

parlami, e soddisfammi a' miei disiri.

L'altro del Manzoni (P. S., IV, verso il principio): «*Bisogna soddisfare a tutte queste domande*».

Ed è vero che *bisticciarsi* è errato, dovendosi usare l'intransitivo *bisticciare*? Ma no: è ormai consacrato dall'uso; e chi non avverte, in quel suffisso *-si*, l'idea della reciprocità? Perciò *bisticciare* è meno forte di *bisticciarsi*.

Sono, similmente, ambedue legittime le espressioni: *I soldati avanzano* e *I soldati si avanzano*; *La fame raddoppia* e *La fame si raddoppia*. Tra le prime due, è senza dubbio più usata quella con l'intransitivo *avanzare*; ma il riflessivo (nato da un uso transitivo di *avanzare*) ha, fra i tanti altri, quest'esempio dello Zanella:

T'avanza, t'avanza,
divino straniero!

Circa l'uso intransitivo di *raddoppiare*, che non piace al Milano, ecco ancora il Manzoni (*Carmagnola*, coro):

Gronda il sangue, raddoppia il ferir.

Ma ci sono, veramente, degli abusi, circa il genere transitivo o intransitivo dei verbi: e alcuni di essi hanno preso piede anche nel parlare delle persone colte. Per esempio, il verbo *interessare* nel suo senso, originario e fondamentale, di *importare, stare a cuore*, è transitivo; cioè si deve dire: «*Ciò non lo interessa*» e non «*Ciò non gli interessa*», ecc. Quest'uso errato, senza dubbio, ha preso origine dall'uso *intransitivo* della matrice latina «*interesse*», ed anche dal fatto che le forme atone di molti pronomi personali italiani hanno una sola voce per l'oggetto diretto e per quello indiretto (*mi, ti, si, loro*...), favorendo così la confusione, in ogni frase in cui esse si trovano insieme col suddetto verbo. Confusione che, spinta all'estremo nei più bassi ceti, ci dà modo di sentire, dalle bancarelle, frasi come questa: «Se c'è qualcuno *che* interessa, si faccia avanti!».

Insomma, il povero Teodoro Ravelli, anzi Ravelli Teodoro, avrà modo di consolarsi: perbacco, non è poi una cosa tanto semplice, questa dei verbi transitivi e intransitivi!...

Franco Fochi

IL TERZO CENTENARIO DI CORELLI

Con una cerimonia in due tempi, una di quelle che il linguaggio conformista della cronaca definisce invariabilmente austere e significative, il Comitato nazionale per la celebrazione del Terzo Centenario della nascita di Arcangelo Corelli — posto sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica — ha inaugurato in forma solenne il ciclo di manifestazioni che durante il corso dell'anno dovranno onorare la luminosa figura del maestro di Fusignano.

Dopo una Messa al Pantheon, celebrata all'altare di S. Giuseppe, dove riposa, per speciale concessione di Clemente XI, la salma del musicista, si è svolta in Campidoglio la cerimonia ufficiale con un discorso dell'on. senatore Alessandro Casati, presidente effettivo del Comitato, e con un concerto di musiche Corelliane eseguito dalla Orchestra stabile dell'Accademia nazionale di S. Cecilia sotto la direzione del maestro Fernando Previtali.

Sono intervenuti alla manifestazione i Ministri Segni e Spataro, il Sottosegretario on. Resta, gli onorevoli Molè, Cingolani e Tibaldi-Chiesa, il dottor De Pirro, in rappresentanza dell'on. Andreotti, il direttore generale delle Belle Arti dott. De Angelis d'Ossat, i presidenti delle Accademie Nazionali di S. Cecilia, S. Luca e Lincei, i presidenti delle Accademie d'arte e culturali straniere, il Rettore Magnifico dell'Università di Roma ed altre eminenti personalità della cultura e dell'arte.

Sin qui la cronaca che noi dovremmo in qualche modo commentare per mettere nel dovuto rilievo l'importanza di questo nuovo centenario. Ma è cosa che ci riserviamo di fare in un secondo momento non appena ci sarà dato di cogliere con maggior chiarezza, nella pratica attuazione, lo spirito e gli intenti delle prossime manifestazioni organizzate dal Comitato nazionale. Per ora ci limitiamo a delle considerazioni di carattere marginale.

●

Ricordando la sterilità e la vanità di precedenti e non troppo lontane celebrazioni centenarie, siamo indotti a chiederci quale valore e quale significato possono avere manifestazioni del genere che, da qualche tempo, si fanno sempre più frequenti.

Si potrebbe pensare che il popolo italiano, visto attraverso queste manifestazioni esteriori, sia troppo geloso delle sue tradizioni e viva esclusivamente nel ricordo di una passata grandezza, sfogliando i libri di storia per ricordare i propri eroi e le proprie conquiste. Ma al di là delle apparenze non è difficile scoprire che non c'è al mondo popolo più scettico in materia di glorie nazionali e che il continuo parlarne esprime soltanto l'esigenza di un'autosuggestione. Basterebbe osservare la facilità con la quale vengono da noi accolte alcune tesi, superficiali e di dubbio valore storico, che nascondono il più delle volte un'implicita valutazione negativa della nostra civiltà.

Chi ha mai dubitato, ad esempio, che la musica strumentale e polifonica non fosse patrimonio esclusivo della sensibilità germanica? E chi ha mai dubitato che questa musica strumentale non esprimesse una visione dell'arte più severa e più ricca di dignità? Basterebbe ricordare i luoghi comuni e le opinioni correnti nel campo musicale sino a non molti anni fa.

Eppure «Voi non immaginereste — leggiamo in una lettera di André Maugars, noto violista francese, datata in Roma il 1° ottobre 1639 — la stima che hanno gli italiani di chi è eccellente negli strumenti, e come la musica strumentale apprezzino più della vocale dicendo... che essa ha virtù e possibilità che non ha la vocale... Per sostenere questa opinione, gli italiani dicono ch'essa ha prodotto più potenti effetti della vocale...».

Nel campo della musica strumentale, infatti, l'inesauribile creazione di forme sempre nuove aveva dato all'Italia, sin dalla metà del Quattrocento, un predominio europeo senza contrasti. Il problema è quindi un altro ed è espresso in maniera concreta ed evidente dalla personalità di Arcangelo Corelli, che meglio di tutti ha saputo cogliere e sfruttare la tendenza estetica generale che da vocale si era mutata in strumentale, conservando, tuttavia, nella nuova espressione una linea di purezza melodica che risente gli influssi del precedente periodo polifonico, anche per quanto riguarda il carattere imitativo, e sviluppando nello stesso tempo la tecnica degli strumenti ad arco e del violino in particolare. Perciò le sue sonate ed i suoi «Concerti grossi» sono ancora oggi la eloquente dimostrazione di un affascinante senso melodico e di una robusta concezione polifonica strumentale.

Celebrare quindi il centenario della nascita di questo illustre musicista può avere oggi un significato soltanto nel caso di una chiarificazione dei problemi estetici ed espressivi che sono alla base della sua personalità artistica.

Dante Ullu

PER I NOSTRI CLASSICI

Continuazione dalla pag. 1

nè dal Fubini ci sarebbe stato da aspettarsi nulla di meno rammodernato, in rispondenza all'approfondimento del loro stesso gusto. Se mai sarà da augurarsi che non sia per demeritarne l'attuazione pratica, affidata talvolta a studiosi non del tutto equipollenti. Ma son eventuali difetti cui all'occorrenza non mancherà di rimediare la prontezza e la sagacia dei direttori. Allo stesso titolo è da ritenere che non sarà senza buone e solerti conseguenze anche l'aver affidato la condirezione dell'impresa al Fubini, dopo le tante prove da lui già fornite così nel campo estetico come nel campo critico. E' ormai nella persuasione di tutti che per ottenere una buona edizione non basta l'intervento del solo filologo o del solo storico, nè del solo critico; occorre il loro equilibrato concorso. E non è facile rinvenirlo in una stessa persona. Nè sempre il buon critico sa valersi del buon filologo, com'è pur necessario. Però due direttori della valentia tecnica e della finezza critica del Neri e del Fubini sono di ottima garanzia tanto nell'accelerare quanto nel frenare, nel raddrizzare e nel flettere, nel precisare e nell'armonizzare l'opera dei diversi collaboratori, sia in rapporto al compito assegnato a ciascuno e sia in rapporto al contributo che ciascuno dovrà recare al realizzamento dell'opera complessiva. Così è augurabile che il punto d'arresto della collezione si trovi il modo di spostarlo oltre il Carducci, tanto da comprendervi anche l'opera di un D'Annunzio e di un Pascoli.

Molte sono le novità che già si annoverano tra i primi volumi: dalle *Prose di romanzi cortesi italiani* dei secoli XIII e XIV (a cura di F. Arese) alle *Lettere del Cinquecento* (a cura di G. G. Ferrero), dal *Giornalismo del Settecento* (a cura di L. Piccioni) ai *Viaggiatori del Settecento* (a cura di L. Vincenti), dalle *Vite scelte* del Vasari (a cura di A. M. Brizio) ai *Manifesti romantici del 1816 e agli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo* (a cura del compianto C. Calcaterra). E ora s'aggiungono alla serie gli *Scritti scelti* di Leonardo (a cura della Brizio), le *Opere* del Sannazaro (a cura del Carrara) e la *Scienza nuova* con una scelta delle opere del Vico (a cura dell'Abbagnano). Sono volumi che si raccomandano da soli. Come le antologie del Bruno e Campanella a cura del Firpo e del De Sanctis a cura del Contini. Ma in vero ciascun volume è un invito, più o meno obbligatorio, alla rilettura e al riesame dell'uno e dell'altro autore, con tutti i problemi che vi si riallacciano e che se ne dipartono, da genere a genere, da secolo a secolo. Innegabilmente, di periodo in periodo, il gusto — cui non poco contribuisce la temperie stessa, non soltanto artistico-letteraria o poetico-critica del corrispondente periodo — fa preferire l'uno all'altro autore. Ma è altrettanto provato che quello stesso gusto non viene esercitato senza conseguenze di qualche fondato interesse neppure sopra autori e sopra libri in apparenza discordi. Per ciò riproporceli è, di volta in volta, tempestivo e meritorio, al fine di quel rinsanguamento e riordinamento dei valori letterari nazionali in mancanza dei quali la continuità e la validità stessa della Tradizione decadono e s'interrompono. E quello sì che sarebbe un brutto giorno, in cui rimanessimo senza più una «nostra» raccolta di Classici. Oggi, per fortuna, c'è l'imbarazzo della scelta.

Enrico Falqui

● Per iniziativa della Sezione UCAI di Lucca, presso l'Oratorio di S. Maria delle Nevi, ha avuto luogo un Concerto di Musiche da Chiesa e natalizie eseguite dal Gruppo Strumentale «Francesco Geminiani» diretto dal m° Olinto Barbetti. Il programma comprendeva musiche di Corelli, Vivaldi, Geminiani e Manfredini.

● Presso la sede dei Laureati Cattolici, a Vicenza, il 17 gennaio u. s. il rev. prof. Don Albano Paulon, Consulente Ecclesiastico della UCAI vicentina, ha tenuto una «comunicazione» di argomento artistico-religioso sul tema: «La Bibbia come fonte di ispirazione per gli artisti».

● Il Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo, bandisce il suo terzo Concorso per un volume narrativo d'ambiente Alpino che sia esaltazione della montagna nelle sue leggende, nel suo folclore: usi, costumi, avventure, eroismi, scalate, arrampicate.

Possono parteciparvi tutti gli scrittori italiani.

Il volume premiato sarà pubblicato entro sei mesi dall'esito del Concorso nella Collana d'Oro «Le Alpi» della Casa Editrice Licinio Cappelli di Bologna.

● Una Mostra personale di Alberto Helios Gagliardo è stata allestita alla Galleria San Matteo, della UCAI di Genova, dal 9 al 19 gennaio. La Mostra è stata dedicata alla più recente produzione calcografica dell'artista, e in special modo alle 14 incisioni della «Via Crucis».

RICORDI DI CORRADO GOVONI

GIOVANNI PASCOLI

4

La grande attrice mi doveva procurare la più lieta delle sorprese quando, in camera sua, mi mostrò i libri da capezzale prediletti alla sua età (aveva allora 64 anni di cui, con perdonabile timida discretissima vanità femminile ne nascondeva due): i «Canti di Castelvecchio» del Pascoli e «Rosmersholm» di Ibsen.

Per avere un'idea del pudore del Pascoli a toccare e solo a sfiorare il soggetto dell'amore, non sarà inutile nè discaro ai lettori (e mi perdoni la grande anima, con il permesso di quella non meno grande di Mario Novaro) che io sveli il segreto di un'altra lirica dove l'accenno a quel trepido sentimento è per lo meno chiaro ed evidente quanto in «La tessitrice». Si tratta della lirica «Il poeta solitario» dove si vede da quale pudore il Pascoli sia stato soprattutto nell'accomunare il geloso affetto materno al ricordo della fanciulla innamorata: l'accostamento dei due tenerissimi sentimenti dovette a un certo momento sembrare al poeta qualche cosa di mostruoso ed intollerabile, se si decise a sacrificare il ricordo dell'amata parlante a quello della madre muta: cancellando in bozza le due quartine, e diluendole con un'allusione vaga ed indistinta come quella delle «due voci di più — di sua madre e d'una fanciulla» in ben quattro nuove quartine definitive, come si può rilevare con stupore ed emozione dalla pagina che qui a fianco si riproduce per esteso.

Ma che stima fece il Pascoli, si avrà la curiosità di conoscere, della poesia propria e che giudizio diede della poesia in versi liberi che ai primi del secolo se in Italia moveva i primi incerti pur quanto arditi passi (la mia «Armonia in grigio ed in silenzio» è del 1903), in Francia era già largamente diffusa e consacrata?

A scorno ed a confusione di tutti i culturali e tradizionalisti scolastici per abito mentale e per meccanico esercizio professionale, esaltatori entusiasti della poesia mitologica del Pascoli di nella derivazione o di trascrizione dei più antichi famosi modelli classici, riporterò semplicemente il giudizio che ne dava con esemplare sincerità il poeta stesso, che è poi il più valido giudizio che ne ha sempre dato il comune lettore: «Oh! io sono certo che quello che appare più brutto a certuni ora, è quello che sembrerà *bello* col tempo. Val più «Lombardo, prendi su la scure» che tutti i «Poemi Conviviali». E bisogna aver pazienza!».

L'incredibile e pur reale dichiarazione è contenuta in una lettera indirizzata nel 1904 a Mario Novaro.

La lettera con quella, così tipica e familiare, che non si resiste alla tentazione di riprodurre fa parte della corrispondenza inedita intercorsa tra il poeta ed il direttore della rivista «Riviera Ligure» che tenne a battesimo la maggior parte dei poeti di qualche conto di quel tempo, e che Mario Novaro pubblicò per sè e per qualche amico del Pascoli nel 1934, in una edizioncina di 35 copie numerate.

alla Sig.na Attilia Caproni
Castelvecchio di Barga

Cara Attilia, questo signore, che si chiama il signor Mario Novaro, è mio amico, e viene in casa mia a far colezione. Se trovi un polletto, fagliclo subito arrosto o fritto. Prendi un salamino dal coppo, e poi cuoci delle uova, come il signor Novaro vorrà meglio. Fa che ci sia una buona insalatina di campo, anche con la salcastrella, e condiscila col nostro buon olio.

Per il vino, fa sentire le due qualità migliori, prendendo un fiasco per sorta, uno dalla botte grande, uno schiccolato. Fagli vedere la casa, come è. E' un ingegnere che vuol vedere i lavori, come vanno.

Fa in modo che si trovi bene.

Dopo, manda con lui qualcuno, magari il Zi Meo, che lo metta sulla strada di Barga.

Scrivimi un po' più a lungo dei nostri lavori!

tuo
Giovanni Pascoli

Pisa, 10 maggio [1905]

P.S. - *Apparecchia con quello che c'è di meglio, metti i bicchieri buoni fa che io non abbia a vergognarmi dopo.*

Se trovi qualcosa di buono da mangiare oltre a quello che t'ho detto io, fallo. Una pasta asciutta ci vorrebbe!

Invece del fiasco di schiccolato, prendi una bottiglia di quelle nuove di quest'anno.

Fa tutto bene.

Se vuole vino vecchio, prendi il vecchio.

Quanto alla poesia in versi liberi, non si è mai saputo quello che il Pascoli ne pensasse, come non si è mai saputo quale credito accordasse ai giovani poeti del suo tempo. In ciò seguì l'esempio del più riservato e guardingo silenzio adottato in materia dal D'Annunzio, non si saprebbe più se per istintiva avversione o per timore di compromettersi troppo con giudizi perentori od avventati. Paolo Verlaine non conobbe tale scrupolo, se richiesto del suo parere sulla poesia in versi liberi, in un momento di relativa bassa marea etilica, rispose con categorica decisione e precisione: «La poesia in versi liberi non è già una novità come si crede: è sempre esistita: solo che una volta si chiamava con il nome di prosa».

Ed eccoci dunque alla conclusione del discorso anche troppo lungo sulla poesia di Giovanni Pascoli; ma non si poteva fare a meno, con le riserve, gli appunti e i rilievi negativi esposti, di toccare sia pure di sfuggita tutti gli argomenti, come particolari di un quadro, che ci sembravano più adatti a tratteggiare ed a lumeggiare la composizione unitaria e d'insieme del quadro stesso.

E la conclusione è questa.

Giovanni Pascoli ci fa sapere che non ama la vita: «Io devo dirti cosa da molti anni — chiusa dentro. E non piangere. La vita — che tu mi desti — o madre, tu! — non l'amo.»; anche se qualche volta, già in là con gli anni, ebbe a confidarsi con amici che rimpiangeva di non aver figli. Ma è evidente che non poteva stamparli da solo come libri. E poi era troppo pieno dell'idea e del senso della morte per poter pensare seriamente ad una siffatta, per quanto umanissima continuazione di vita.

La sua casa di pietra con porte e finestre di cielo e di stagioni, «O, tinta d'un lieve rossore, — casina che sorridi al sole!», battuta dalle «sibilanti acquate», scossa dagli impetuosi cavalloni del vento; con i poveri resti della famigliola che gli distrusse la sventura; non può essere, non è che una casa provvisoria e nomade di bivacco, una casa stralcio, un'instabile patria, perchè la sua vera patria non è lì «Io la mia patria or è dove si vive; — gli altri son poco lungi; in cimitero.»; la sua vera e sospirata casa è un'altra: «O casa di mia gente, unica e mesta, — o casa di mio padre, unica e muta, — dove l'inonda e muove la tempesta; — o camposanto che sì crudi inverni — hai per mia madre gracile e sparuta.»; ed altro è il paese fantastico e immateriale che si vede e gode in trasparenza nella poesia pascoliana, oltre quello naturista, un po' bozzettistico di gusto macchiaiolo, qualche volta a tinte raggelate senza sfumature e un po' false da decalcomania: la «contrada, — così soave! dove tu sorridi (*la madre*) — eternamente sopra il tuo giaciglio — fatto di muschi e d'erbe, come i nidi!».

La vera profonda originalità e novità, che durerà a lungo e sarà col tempo sempre più apprezzata; che il lettore comune sente ancora come confusa seppur potente vibrazione, e che forse non fu ben chiara e scoperta allo stesso poeta, per quel tanto di impremeditato e di subcosciente che è sempre nei creatori di ispirazione; se è noto che egli ne fece un semplice accenno riferito esclusivamente alla facoltà del poeta famoso, tutta cioè esterna e di superficie, di eternare con la memoria artistica le immagini dei suoi cari: «Ed io voglio che i miei morti non siano morti!»; sta tutta qui: non precisamente nel rappresentare i suoi famigliari nella trasfigurazione di un'altra vita, ideale, incorporea e serena, o nella loro evocazione di puri eterei fantasmi; ma nella sua concezione straordinaria, assurda, fantastica ed irrazionale finchè si voglia, ma infinitamente più suggestiva della stessa realtà, così resa nella più levigata perfezione espressiva, del mondo dei morti, non morti, e non disfatti e annullati dal trapasso.

In questo suo appassionato inesorabile accanimento di volere che i suoi morti non partecipino ad una vita diversa dalla sua, svaniti per sempre nel nulla; ma che siano solo momentaneamente assenti e distaccati, che continuino sempre a condividere le ansie e le scarse illusioni dei superstiti rimasti sulla terra; immobili e inalterati nelle forme note e nell'età, della partenza: attempati gli attempati: il padre invendicato, il fratello in cui il babbo morì un'altra volta, l'altro fratello che pianse in sè il pianto di sei fratelli, la sorella rimasta timida fanciulla, la dolce madre che culla «due bimbi morti sopra i suoi ginocchi»: ancora esposti alle offese ed alle ingiurie delle intemperie terrene, solo anelanti li ricongiungersi in una unica famiglia coi pochi sopravissuti rimasti al di qua, separati ma strettamente comunicanti e solo invisibili a cagione di quel vetro di smerigliate lagrime che l'impietosa morte ha calato tra gli uni e gli altri!

Chè la poesia, si sa, è fatta di una infinità di sentimenti, di odio, di amore, di pietà, di nostalgia e di aspirazione e anche di banale piacere.

Ma pare proprio che la sua sostanza più nobile e l'elemento più durevole e toccante di tutti i tempi e di tutti i climi, di linguaggio e comprensione universale, sia un solo sentimento.

Quello del dolore, della sofferenza e dell'immortale pena umana.

FINE

Corrado Govoni

● Alla Galleria «San Matteo», dell'UCAI di Genova, il pittore Lino Berzoini, socio della Sezione, ha esposto dal 23 dicembre al 6 gennaio una quarantina di opere fra pitture e ceramiche.

● A Firenze, presso il «Chiostro Nuovo» - UCAI ha avuto luogo un Concerto del duo Dallapiccola-Materassi, dedicato alla Musica Moderna.

Si trova al natio villaggio;
vi ritrova quello che c'era:
l'odore di fieno di maggio,
buon odor di rose e di cera.
Né tacciono le litanie
come un'ape intorno una culla
ci sono due voci di più!
di sua madre e d'una fanciulla.
Poi, fatto silenzio, pian piano
nella nota via che l'ho presa
risale squillare il lontano
campanello della sua chiesa.
Riprende l'antica preghiera
ch'ora [illegible] non ha perché:
vi trova con quello che c'era,
ch'ora [illegible] non c'è.

a quella a cui tacque, d'amarla,
a sua madre, senza lui morta...
e quella, Io t'amava, gli parla,
l'altra tace di su la porta...

E, in mezzo il silenzio, al ramingo
per la nota via, che l'ho presa,
cessati i bisbigli il solingo
campanello della sua chiesa...

Chi sono? Non chiederlo. Io piango
ma di notte, perch'ho vergogna.
O alato, io qui vivo nel fango.
Sono un gramo rospo che sogna.

GIOVANNI PASCOLI

Correzioni in bozza de «Il poeta solitario»

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

5

«COLUMBIA ENCYCLOPEDIA (THE)»: Columbia University, New York, 1942 [v. *Papini Giovanni*, pag. 1340: «Italian philosopher and critic. He lived an unhappy childhood, as told in *The Failure* (1912). He adopted idealistic pragmatism as his philosophical stand-point. In 1903 he founded the *Leonardo*, a philosophical journal. After a life of unbelief, he embraced Catholicism, and, shortly afterward, he published his *Life of Christ* which was immensely successful. Papini wrote fiction, verse, and numerous critical works in which he shows himself aggressive. His fiction has a philosophical basis. Among his works are: *The Memoirs of God* (1911), *The Failure* (1912), *The Life of Christ* (1921), *Laborer in the Vineyard* (1929), and *Gog*. All these have been translated. He wrote also on the philosophers, Berkeley, Eucken and James». — v. *Soffici Ardengo*, pag. 1631: «Italian artist, novelist, and critic. After leaving school, he illustrated books and magazines; went to Paris, 1900; and returned to Italy, 1907. He fought in the World War. His literary work is colored by a philosophical pessimism and a love of nature; his painting is based on a revival of the technical principles of the old Italian masters». v. *Serra Renato*, pag. 1606: «Italian essayist and critic. He was a teacher, librarien, and a soldier in the World War, in which he was killed. He was a friend of Panzini («Italian novelist. He is thought to be at his best when he is autobiographical. The theme of much of his writing is the conflict between idealism an reality»), and wrote several volumes of letters, essays, and criticism»].

COMANDINI G.: *R. Serra*, Roma, 1915; Valdilamona, ottobre-dicembre 1934; «Ateneo Veneto», aprile 1935 [v. «Scritti in onore di R. Serra»].

COMI G.: *Lettera a G. Papini poeta*, Lucugnano, 1920.

CONCETTI N.: *S. Agostino antipapiniano*, Tolentino, 1930.

CONSIGLIO A.: *Palazzeschi*, «La Lucerna», Ancona, ottobre 1928.
— *G. Papini*, «Solaria», n. 1, 1929; gennaio 1931.
— *Studi di poesia*, Firenze, 1934.

CONSOLE M.: *La letteratura italiana contemporanea*, Milano, 1941.

CONTI A.: *A. Baldini*, «Il Mezzogiorno», 22 settembre 1918.

CONTINI G.: *Esercizi di lettura*, Firenze, 1930.
— *G. Ungaretti*, «Italia letteraria», 9 luglio 1933.
— *C. Rebora*, «Letteratura», ottobre 1937.
— *Alcuni fatti della lingua di G. Boine*, «Lingua nostra», I, 1939.
— *Il lessico di Pea*, «Letteratura», ottobre 1939.
— *V. Cardarelli*, «Fiera letteraria», maggio 1946.
— *R. Serra*, «Immagine», gennaio 1948 [v. «Scritti in onore di R. Serra»].

CONTRI G.: *R. Serra*, «Bargello», 2 agosto 1940; «Telegrafo», 5 giugno 1943.

CORRADI A.: *G. Boine nel centenario della morte*, Imperia, 1938.

CORRADINI E.: *L'âme littéraire de l'Italie actuelle*, «La Revue», 15 giugno 1904.

CORSI M.: *Le origini del pensiero di Benedetto Croce*, Firenze, 1951.

COSTANZO M.: *Giovanni Boine - Note critiche*, Roma, 1952.

CREMIEUX B.: *Sur la condition présente des lettres italiennes*, «Nouvelle Revue française», ottobre 1920.
— *S. Slataper (lettres italiennes)*, «Revue de France», Parigi, 15 marzo 1922.
— *Da Manzoni a Pirandello*, «Revue de France», dicembre 1927.
— *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Kra, Parigi, 1928.
— *Mezzo secolo di letteratura italiana*, «Fiera letteraria», 21 dicembre - 27 dicembre - 1° gennaio 1928.
— *Les littératures de langue italienne*, nella «Encyclopédie française», XVII, II, Parigi, 1935.
— *Traduzione di «Il mio Carso» di S. Slataper: «Mon frère le Carso»*, Rieder, 1928.

CREMIEUX B. - RIVAL P. - MARSAN F. ecc.: *Les romanciers italiens*, Denoel e Steele, Parigi, 1931. [Accoltо il Soffici di *Arlecchino* e il Papini di *Cento pagine di poesia*. — «Pur nel suo ibridismo, che fa sentire gravi le lacune, la presente antologia, bisogna riconoscerlo, ha meriti insigni. Essa mi ricorda quell'altra, della lirica italiana, curata anni fa da Jean Chuzeville: incompleta, incerta, ma frutto d'amore; opera di artista, anche negli errori, non di mestierante». — Crémieux: «l'uomo che ha tanto lavorato per la nostra letteratura e al quale non ci siamo ancora decisi ad essere riconoscenti». [Peccato che si leggano *Prezzolini* e Giovanni *Vailati*...] — «Marsan ha scritto una prefazione che sarà una sorpresa per molti: «*Chère Italie, notre vraie soeur...*». La sua Italia è quella di Stendhal, di Larbaud, e, in genere, dei romantici di spirito secco; un'Italia umanistica, saggia, aristocratica e insieme popolare, estremamente intelligente»: E. Montale].

CRESPI A.: *Contemporary Thought of Italy*, Knopf, New York, 1926.

CROCE B.: *Pensieri sull'arte*, «Voce», 28 maggio 1914
— *Un vocabolario della lingua filosofica italiana*, «Voce», 25 febbraio 1909.
— *L'infinità della filosofia*, «Voce», 13 maggio 1909.
— *De Consolatione philosophiae*, «Voce», 10 giugno 1909.
— *Intorno alla vita e al carattere di Giambattista Vico*, «Voce», 7 ottobre 1909.
— *Intorno all'idealismo attuale*, «Voce», 13 gennaio 1914.
[«Benedetto Croce ha pubblicato, in edizione di 100 esemplari, per gli amici, un volume di *Juvenilia*, scritti dal 1883-1887, di quando aveva tra diciassette e ventun anni. Ci permettiamo di riprodurne un capitolo, inediti pensieri che rivelano già l'uomo e quell'uomo, che è stato il Croce»].
— *Contributo alla critica di me stesso*, Bari, 1918.
— *Conversazioni critiche*, Bari, 1919.
— *G. Papini*, in «Conversazioni critiche».
— *La letteratura della nuova Italia*, (6 voll.), Bari, 1914-1940.
— (*L'opera filosofica, storica e letteraria di B. Croce*; scritti di: R. Burckhardt, A. M. Frankel, K. Vossler, I. Ciccaro, G. Scanzini, W. Gunther, A. Clutton-Brock, H. Rahr, G. Graselli, C. Trofidi, E. Barker, A. Parente, E. Fueter, A. Renaudet, L. Emery, G. Debenedetti; a cura di E. Cione, Bari, 1942 (con *bibliografia* dal 1920 al 1941, a cura di F. Laterza).
— *Ibsen* (di Scipio Slataper), «Critica» (XV), 1917.

«CRONICHE LITTERATE»: è un «numero» speciale della *Voce* [1911] compilato dai principali vociani «in caricatura delle *Cronache letterarie* del Romagnoli. Escì in Firenze nello stesso formato, e ognuno «rifece» il verso agli avversari. Ci sono sonetti di Papini alla maniera di Romagnoli»: G. Prezzolini. [«*Le cronache letterarie* erano dirette da Rastignac e vi collaboravano Romagnoli, Orano, Borsi. I vociani si sollazzavano a pubblicarne una intelligente parodia, coi nomi di quei collaboratori satirescamente parodiati: *Le croniche litterate*»: A. Hermet. — Più in là, Ettore Romagnoli fu il bersaglio dei «rondisti». — Ma nel 1923 Giuseppe Prezzolini scriverà del prof. Romagnoli: «Io non posso prendere sotto la mia responsabilità tutto quello che il Romagnoli ha scritto nei suoi libri polemici. Mi hanno parlato di scuole e di camorre e di cattedre. Non ne so nulla e non me ne importa nulla. Io vedo un conflitto di modi e di idee e dico che il Romagnoli ha fatto molto bene, molto più bene all'idea classica che non i grammatici e i cultori di testi. Ci saranno delle esagerazioni in lui, ma quando protesta contro il sistema tedesco di badare ai testi e soltanto ai testi, o quando dimostra che una sana filologia la facevano anche gli eruditi italiani e francesi, mi pare che abbia ragione. La sua traduzione d'Aristofane è una gran bella cosa»].

CROSARA A.: *B. Croce nella storia del pensiero italiano*, Roma, 1926.

CULCASI C.: *Antologia della lirica italiana. Ottocento e Novecento*, Milano, 1945.

D'AMICO S.: *A. Onofri*, «La cultura contemporanea», aprile 1909.
— *A. Baldini*, «Gazzetta di Torino», 28 settembre 1918.

DANESE O.: *Il satiro di Dio*, Mantova, 1923 (Papini).

DAZZI M. T.: *Slataper Artista*, «Le Tre Venezie», 1929; «Italia letteraria», 13 luglio 1930.
— *C. Ungaretti*, «Ateneo Veneto», n. 1, 1934.

DE BEGNAC I.: *R. Serra*, «Gazzetta del Popolo», 29 giugno 1938.

DE BENEDETTI G.: *C. Linati*, «Primo tempo», 1922.
— *G. Boine*, «Primo tempo» 1, 1923.
— *G. Ungaretti*, «Orizzonte italico», gennaio 1924.
— *A. Soffici*, «Baretti», IV, giugno 1927.
— *G. Papini*, «Meridiano di Roma», n. 30, 1937.
— *Saggi critici*, Firenze 1929 (I serie); II serie: Roma, 1945.

DE CASTILLO F.: *Escursias liricas de Italia*, Madrid, 1917.

DE DONNO A.: *Ingresso al '900*, Roma, 1934.

DE FRENZI G. (L. Federzoni): *Candidati all'immortalità*, Bologna, 1904.

DE GUBERNATIS A.: *A. Onofri*, «Popolo Romano», 14 settembre 1909.

DEL BECCARO G.: *I settant'anni di E. Pea*, «Mattino dell'Italia meridionale», 30 ottobre 1951.

DELCROIX C.: *S. Slataper (commemorazione)*, «Il Piccolo», 4 dicembre 1922; «Il Popolo di Trieste», 5 dicembre 1922.

DEL FANTE A.: *Renato Serra*, Bologna, 1934 [v. le rettifiche di A. Grilli «Corriere Padano», 5 dicembre 1934].

DELL'AQUILA T.: *G. Papini davanti alle assise letterarie di Firenze*, Taranto, 1930.

DELL'ANTONIO O.: *Le teorie letterarie in Italia*, «Rivista tridentina», 1913.

DELL'ARMI G.: *La «Storia di Cristo» di G. Papini*, Firenze, 1921.

DE LOLLIS C.: *Studi sulla forma poetica dell'800*, Bari, 1929 [«Utilissimo per documentare il contrasto fra il linguaggio della tradizione e i tentativi del nuovo»: W. Binni].

DEL RE A.: *Saggio sull'Italia in «Contemporary Movements in European Literature»*, Londra, 1928.

DE LUCA L.: *A. Palazzeschi*, Padova, 1941.

DE MARIA F.: *A. Onofri*, «Il Tirso», 1° marzo 1914.
— *Contributo alla storia delle origini del Futurismo e del Novecentismo*, «Accademia», agosto 1945.

DE MICHELIS E.: *R. Serra*, «Scuola e cultura», luglio 1934.
— *P. Jahier*, «Nuova Italia», nn. 6-7 e 8-10, 1936.
— *C. Rebora*, «Nuova Italia», nn. 6-7 e 8-10, 1936.
— *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze, 1936 [Serra, Soffici, Papini, Palazzeschi, Jaier, Linati, Pancrazi, «La Voce»].
— *E. Pea*, «Nuova Italia», marzo 1939.
— *Saluto alla «Critica»* (nel suo quarantesimo anno), «Domenica», 29 ottobre 1944.
— *A. Palazzeschi*, «Fiera letteraria», 28 ottobre e 4 novembre 1951.
— DE PISIS F.: *A. Onofri*, «Il nuovo Paese», 24 giugno 1924.

DE ROBERTIS G.: *S. Di Giacomo*, «Voce» 23 marzo 1912.
— *Da De Sanctis a Croce*, «Voce», 28 febbraio 1914 [intorno all'opera di L. Tonelli: «La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni»].
— *Promesse*, «Voce», 15 dicembre 1914 [Il programma della nuova «Voce». E' una lettera a Prezzolini: «...io non so come veramente si potrebbe fissare un programma a una rivista che nasce appunto ora, e che dovrà realizzarsi giorno per giorno (...). La *Voce* insomma vuol essere una rivista di critica e d'arte moderna; meglio, con spiriti moderni; e vuol raccogliere insieme quel che di più vivo, maturo o in germe, possa offrire la giovine letteratura a un osservatore disinteressato e esatto: anche se discordante, persuasi come siamo che sempre, e più in un tempo di formazione e di rinnovamento come questo, i resultati più sicuri, e le rilevazioni, si hanno non per una sola via, ma per diverse vie, e che la verità non è una, ma son molte: — e vi possono bene collaborare uomini di tendenze opposte purchè profondamente serii, e ognuno capace a suo modo di controllo. La contradizione di energie cozzanti, ma autentiche, giova, e avvia a una risoluzione, o, comunque, a un progresso; — non giova il miscuglio d'imbecillità e d'ingegno. Riviste ibride così, e così ambigue, ce n'è tante in Italia e fuori; riviste solide e intere, non ce n'è, credo, nessuna, — se non la *Voce*, da cui nasce quest'altra *Voce*, e che mira se non a rendersi degna di chi l'ha creata, e per sei anni l'ha diretta, ed ora la lascia, perchè si rinnovi e continui a esistere (...). Fatica come «atto morale»: accertato che *stile* significa scrivere sotto la specie d'una suprema necessità»). Sommario del 1 numero della «*Voce*» diretta da G. De Robertis: (a. VII - 15 dicembre 1914 - Numero 1 - Edita dalla «*Libreria della Voce*», via Cavour 48, Firenze; un anno: cinque lire, un numero: cinque soldi): G. Papini: 1ª e 2ª *poesia*; P. Jahier: *La morte del padre*; A. Soffici: *Numeri*; A. Palazzeschi: *Liriche*; C. Linati: *Diario*; C. Govoni: *La casa della pesce*; A. Baldini: *La penitenza d'Orlando*; G. De Robertis: *Promessa*; G. Prezzolini: *Mussolini e il «Popolo d'Italia»*; G. De Robertis: *Collaborazione alla poesia - I. Conti con me stesso*; G. Bastianelli: *Wagner in Beethoven*. - *Consigli del libraio*. - *Domande indiscrete*).
— *Un libro di Prezzolini*, «Voce», 15 gennaio 1915 [p. il «Discorso su Giovanni Papini»].
— *Sfoghi, spine e verità*, «Voce», 28 febbraio 1915. [sfogo contro i «superatori» e gli «scopritori». «C'è invece chi preferisce leggersi i poeti per spasso, fregandosi; ma gustandoli; e non cerca altro. Professione modesta. Ma la critica si fa così»).
— *Collaborazione alla poesia*, «Voce», 15 dicembre 1914; 30 gennaio 1915.
— *Saper leggere*, «Voce», 30 marzo 1915.
— *La realtà e la sua ombra*, «Voce», 15 maggio 1915 [Tutta la letteratura che è stata uccisa dalla guerra, anche prima non meritava di esistere... Non si uccide una persona viva. Diciamo una parola franca: non si uccide la *Voce*»].
— *La «Voce» in tempo di guerra*, «Voce», 15 giugno 1915.
— *Il tecnicismo*, «Voce», 15 giugno 1915 [«Una parola tecnica è una parola morta, serve sempre in un dato caso. Possiede una esattezza logica»).
— *Conversazione sulla vita e sulla morte di R. Serra*, «Voce», 15 ottobre 1915 [con bibliografia essenziale].
— *R. Serra*, «Voce», 15 agosto e 15 ottobre 1915 [v. «Esame di coscienza di R. S.», Milano 1915]; «Pegaso», novembre 1929; «Pan», giugno 1934; «Tempo» (illustrato), 11-18 dicembre 1948; «Smeraldo», maggio 1949 [v. «Confessioni di scrittori», Torino, 1951].
— *La «Voce» nel 1916*, «Voce», 15 novembre 1915 [«Noi siamo per questa perversità caparbia. Non vogliamo perderci; e neppure rinunciare a nulla. E si ritorna di dove siamo partiti»].
— *L. Folgore*, «Voce», gennaio 1916; «Progresso», 27 dicembre 1919.
— *A. Soffici*, «Progresso», 2 dicembre 1919.
— *G. Ungaretti*, «Progresso», 27 dicembre 1919; «Pegaso», n. 1, 1931.
— *A. Palazzeschi*, «Pegaso», settembre 1930; maggio 1939; «Pan», II, 1935.
— *Della «Voce» letteraria*, «Libro Italiano», maggio 1938 [pref. all'«*Indice della Voce*» a cura di E. Falqui; e in «Scrittori del Novecento»].
— *Scrittori del Novecento*, Firenze, 1940.
— *E. Pea*, «Tempo», n. 35, 1946; n. 45, 1947; n. 34, 1948; nn. 17 e 31, 1949.
— *E. Cecchi*, «Tempo», nn. 16 e 32, 1948.
— *V. Cardarelli*, «Tempo», n. 27, 1948.

DE ROSA C.: *Farina e crusca*, Napoli, 1934 [Papini...].

DE SANCTIS R. E.: *Il letto di Procuste*, Milano, 1943 [Note sulla letteratura contemporanea].

DE TUONI D.: *Tergeste - scene e Figure di Vita Triestina*, Trieste, 1926 [Slataper...].

(*Continua*)

C. M.

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Direttore responsabile Pietro Barbieri
Registrazione n. 890 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 10 – ROMA, 8 MARZO 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni 61372 - 61986

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

« FAUSTISMO », PROTESTANTESIMO
ED ESISTENZIALISMO

Il pensiero moderno nella progressiva elaborazione del concetto dell'autonomia e dell'autosufficienza della volontà umana è uno sviluppo e un approfondimento del pelagianesimo con una sempre minore preoccupazione teologica, che pure è presente in Pelagio. La morale di Kant è pelagiana (autonomia della volontà ed indipendenza ed autonomia della morale dalla religione) ed ancora più pelagiana quella di Hegel, il quale, calato nella storia quel frammento di Dio che ancora in Kant la volontà pone come sua esigenza, afferma che l'uomo, da solo e con le sue sole forze, realizza la pienezza dell'essere e del bene (il suo riscatto e la sua salvazione) nel divenire storico (concretamente nello Stato, nell'eticità), che culmina nella filosofia, che è la pienezza dello Spirito tutto dispiegato e rivelato a se stesso. Il pelagianesimo, nel suo avanzare dall'autonomia da Dio al soppiantamento di Dio stesso da parte dell'uomo e alla divinizzazione di quest'ultimo (il « Genio » dei romantici, l'« Unico » di Stirner, il « Superuomo » di Nietzsche, l'« uomo nuovo » del marxismo ecc.) è diventato « faustismo » nel senso più forte della parola. La romantica « libertà di natura », l'attivismo nelle sue varie forme, la filosofie della vita, ecc. esprimono quella che Spengler chiama « civiltà faustiana », il cui mito è l'uomo che poggia sulle sue sole forze, che si costruisce tutto da sè sotto la spinta della passione di essere Dio. L'esistenzialismo accoglie questo mito, lo chiarifica e conclude che la libertà, che ha inizio e fine da e in se stessa, è la condanna dell'uomo, costretto a darsi un peso, a progettarsi per consistere in qualche modo. Ma che poi è niente. La libertà faustiana è vista, nella sua purezza e lievità, come una maledizione o come il vuoto da riempire con la scelta; e il progetto fondamentale dell'uomo — voler essere Dio — come un assurdo futuro perchè irrealizzabile. La passione faustiana di voler essere Dio risulta inutile: l'indiamento è impossibile perchè contraddittorio. E del faustismo e del superuomismo l'esistenzialismo ha fatto anche la caricatura, in quanto il nihilismo e l'ateismo preconcetti non consentono il riscatto e la conversione (possibile, invece, per esempio, in Dostoievskij-Raskolnikov). Ma con ciò l'esistenzialismo non ha affatto rinunziato al mito faustiano: lo fa vivere in bruttezza, nella sua negatività, come l'individuo « eccezionale » (Jaspers), il singolo che si dà una consistenza con un atto « irreparabile » (Sartre), il grande riformatore che invaso da Dio lo ha dentro ed è miracolo vivente (Barth), ecc.; nè poteva rinunziarvi in quanto assume la libertà, ultrapelagianamente, come iniziativa assoluta dell'uomo, come sua essenza (l'uomo è la libertà) e come continua liberazione di se stessa, tutto: tutto che è poi niente, ma appunto questo niente è il tutto. Perciò l'uomo risulta tutto chiarito nel suo nulla e dal nulla, che è il suo tutto e il tutto. Dunque assolutezza dell'uomo, si può dire anche sua divinizzazione, nel senso che essendo l'Essere il Nulla e Dio lo Assurdo, l'uomo è questo nulla assurdo. In altri termini, per l'esistenzialismo l'uomo si chiarifica tutto poggiando, come vuole il faustismo, sulle sue sole forze; che poi si chiarifichi come nulla e non come Dio, significa non la negazione del faustismo, ma della sua forma positiva (del mito dell'uomo-Dio) sostituita dalla forma negativa (il mito dell'uomo-Nulla), che è conferma di faustismo assoluto, cioè possesso pieno della pienezza della condizione umana nella superiore ed assoluta coscienza del senso dell'esistenza come nulla. Conclusione, certo contraddittoria, anche questa, in quanto: 1) non c'è coscienza del nulla, se la coscienza è essa stessa nulla e nientificante; 2) e, d'altra parte, non posso misurare il Nulla assoluto senza che io sia questo assoluto, nè il mio niente senza partecipare dell'essere; ma, se anch'esso è niente, il discorso cessa e le misure si dissolvono. Ma a parte queste osservazioni, resta l'altra di sopra: se l'uomo sa tutto di sè, tutto il suo destino, se è capace di chiarificarsi come « io sono nulla » e l'essere è nulla, egli si è tutto compiuto da sè, divinizzato. L'idealismo è il faustismo dell'uomo-Tutto, l'esistenzialismo dell'uomo-Nulla. E' un'assolutizzazione della libertà nel nulla di sè stessa e nell'essere libera di fronte al Nulla, tutta immanente alla libertà dei singoli. L'esistenzialismo conclude criticamente la vicenda della libertà faustiana nel porla negativamente come non-senso, assurda; ma l'accetta dogmaticamente come tale.

Il protestantesimo in generale (luteranesimo, calvinismo, ecc.) come pure il giansenismo, sono l'antitesi della libertà pelagiana: la libertà fulminata dal peccato, è impotente, perduta dal e nel peccato stesso, del quale è serva, per cui ogni sua scelta è peccaminosa, è satanismo, titanismo. Fra l'uomo e Dio vi è inimicizia fino a quando la fede, che è tutta dono ed esclusiva iniziativa di Dio, non trasfiguri l'uomo, operando il miracolo del salto dalla perdizione (negatività e morte) alla salvazione (positività e vita). Si confronti questa posizione (che è propria dell'esistenzialismo teologico (calvinista e ortodosso, per l'influenza della gnosi antica, di Marcione, del manicheismo e di Böhme) ed anche in parte di quello teistico (Marcel in più punti lascia perplessi), con la forma esistenzialistica del pelagianesimo faustiano e si vede subito che coincidono nel negare qualunque positività alla libertà e qualunque valore e significato positivo ai valori e alle azioni umane. L'esistenzialismo ateo è anch'esso una derivazione protestante (Heidegger e Jaspers attraverso Kierkegaard deteologizzato) o giansenista (Sartre): le situazioni dell'esistente heideggeriano-jaspersiano e quelle dei personaggi sartriani sono tutte caratterizzate dal nulla di valore e di significato, per cui l'uccidere o il giocare a briscola, un colpo di rivoltella alla nuca o un *Pater noster* hanno lo stesso « peso » e la stessa importanza, cioè nessuna, sono tutte situazioni allo stesso titolo, modi di progettarsi dell'esistenza. Identica è la condizione dell'uomo, dopo il peccato, per Barth e per Chestov (in parte per Berdiaev) e anche per il Marcel, senza l'« esorcismo del metaproblematico », che sorpassa il « rifiuto » nell'« invocazione ». Private il giansenismo del senso teologico del peccato e della grazia divina e l'uomo di Sartre è quello giansenistico, come l'uomo di Jaspers e di Heidegger è quello di Chestov e di Barth. Anche nell'esistenzialismo ateo (tedesco e francese) sono fondamentali i concetti di « peccato » o di « caduta originale », solo che sono secolarizzati, come qualcosa d'inerente all'esistenza come tale e non come atto di superbia o di ribellione a Dio. Nell'uno e nell'altro caso la positività della libertà e dell'esistenza è negata: l'una e l'altra sono negazione. Nell'esistenzialismo teologico (cioè nel protestantesimo non secolarizzato) vi è in più la fede, quella che opera il salto dal negativo al positivo. Sì, ma anche la fede è assurda e Dio stesso è l'Assurdo. Ma se Dio è l'Assurdo, anche Sartre è disposto a farsi pastore e a teologizzare. Nè la grazia è liberazione e salvazione dell'uomo; no: è autoliberazione ed autoriscatto di Dio, a cui è necessario il nulla dell'uomo e della creazione; e così siamo nell'immanenza e il faustismo sbuca fuori dal protestantesimo, da cui, infatti, è nato. Ed è un faustismo che, malgrado la grazia e Dio, nega Dio stesso come quello dell'esistenzialismo ateo, in quanto indica l'uomo con il suo riconoscersi nulla (anche dopo la barthiana « negazione della negazione ») e soprattutto col fatto che questo nulla che è l'uomo di fronte a Dio è necessario affinchè Dio si possieda tutto nell'atto di trasformare il *no* in *sì*, e viva la tragedia del nulla della creazione. Ma allora come l'Essere dell'esistenzialismo ateo non è se non nel porsi dell'esistenza e nell'esistente che lo pone, e ponendolo lo identifica come essere nell'« esserci » nientificando se stesso *nel* « niente » dei suoi progetti o delle sue situazioni, così il Dio dell'esistenzialismo teologico, necessitato ad operare su quel negativo che è l'uomo, cioè ad avere il bisogno di mutare questo nulla in essere, annulla se stesso dato che il nulla risulta necessario al suo esser Dio. E così l'esistenzialismo teologico conclude il dramma della libertà luterana, coincidendo con l'esistenzialismo ateo, che conclude quello della libertà pelagiano-faustiana, dopo che ha ridotto questa al suo senso negativo: negazione della libertà e riduzione del suo senso alla sua stessa negazione, cioè al suo non-senso, all'essere l'assurda libertà o dell'Assurdo-Nulla o dell'Assurdo-Dio: che è la stessa cosa.

Possiamo opporre con Marcel, a queste conclusioni di due forme fondamentali di esistenzialismo, la sua e dimostrare la erroneità di quelle e la verità dell'esistenzialismo come metafisica del metaproblematico, dell'amore, della fede e della speranza? No; una metafisica del metaproblematico, al di là di ogni mediazione razionale e del pensiero riflesso e, dunque filosoficamente gratuita, è un'esperienza esistenziale allo stesso titolo di tutte le altre. Due concezioni dell'esistenza restano contrapposte, senza possibilità alcuna di poter dimostrare che l'una sia vera e l'altra falsa, fino a quando noi restiamo sul piano della pura esperienza esistenziale inoggettivabile. Se nessuna delle due può diventare « problema » senza decadere (degradarsi), tutte e due sono metafisiche del metaproblematico: quella di Marcel e quella di Sartre, senza che Marcel abbia nulla da dire o da fare, tranne che contrapporre la sua all'altra. In base a quale criterio scegliere, escluso il criterio oggettivo? Con una scelta esistenziale, cioè soggettiva, esigenziale, arbitraria. Fortunatamente, per molti aspetti, Marcel è un esistenzialista eretico; e proprio perchè eretico come esistenzialista è ortodosso come « fede »; non del tutto come filosofo. Ma conta fino ad un certo punto: il meglio dei suoi scritti è rappresentato dalle analisi dei « ritmi spirituali », che restano per loro conto pagine d'intensa e profonda spiritualità cristiana. Però la metafisica, che è pure partecipazione viva e vivente all'essere, è un'altra cosa e va fondata su un altro piano.

Michele Federico Sciacca

I precedenti articoli di M. F. Sciacca sull'*Esistenzialismo*, sono stati pubblicati nei nn. 35 e 50 del 1952, e nei nn. 1, 4, 7, 9, del 1953.

SOMMARIO

PIGNOLERIE, MA NON TANTO...

Non di rado mi vien fatto di riscontrare (ed è cosa che accadrà un po' a tutti) che i commenti ai classici, abbondanti in tanti luoghi, sono qualche volta avarissimi in altri nei quali la curiosità di sapere o la difficoltà di capire fanno desiderare qualche nota a piè di pagina.

E c'è piena concordia, tra questi commenti, sia nell'avarizia, sia nell'abbondanza.

Alla constatazione segue sempre un pensiero, che è certamente un cattivo pensiero; ma viene e, anche se si scaccia, imperterrito rimane; ed è questo: — Sono io che ho bisogno di troppe delucidazioni e gli altri, commentatori e lettori, capiscono a volo, o sono gli altri che, in qualche punto, tirano via per fastidio delle minuterie e per amor di star solo su le vette, anche se poi le vette le vedono, a volte, da lontano?

Ai posteri l'ardua sentenza....

Già, proprio per il Manzoni, o anche per lui, mi salta ogni tanto in mente quel cattivo pensiero.

Per esempio, mi è saltato in mente nel leggere quei versi del *Carmagnola*, in cui il protagonista, rievocando i benefici resi a Filippo duca di Milano, dice che fu lui a riacquistargli la *corona* dopo averla strappata *dalle mani di dieci tiranni* (a. I, vv. 329-330).

Dieci, infatti, è un'indicazione esattissima, messa lì di proposito, dal meticolosissimo Manzoni, che anche nei particolari si documenta e si vuol documentare sempre; e allora un po' di curiosità dovrebbe venire e ci si potrebbe domandare: — Chi sono mai questi tali? E sono proprio dieci?

I commentatori passano via di striscio; anche l'ultimo, il vigile Chiòrboli (ediz. Zanichelli, 1938) si limita a dire: « i vari signori a cui tolse le terre per rifare il "regno" al Visconti ».

Grazie tante! Fin lì ci si arriva tutti; ma chi non sa a memoria tutta la storia, rimane al punto di prima.

Se invece si rilegge il Sismondi o, meglio ancora, il Verri, che il Manzoni ebbe alla mano e seguì da vicino, si ritrovano pari pari tutti e dieci questi tiranni, di città in città soverchiati dal Carmagnola a vantaggio di Filippo; e cioè, secondo il Verri: a Milano, Ettore Visconti; a Lodi, Giovanni da Vignate; a Como, Franchino Rusca; a Crema, Giorgio Benzone; a Vigevano, il Marchese di Monferrato; a Piacenza, l'Arcelli succeduto a Facino Cane; a Bergamo e a Brescia, Pandolfo Malatesta; a Cremona, il Fondulo, a Parma, il Marchese di Ferrara; a Genova, il Campofregoso.

Ma, ammettiamo pure che questa sia una curiosità eccessiva; però, col soddisfarla, si usa qualche riguardo al Manzoni che, come tenne a metter queste notizie, così è logico supporre che ci tenesse a che i suoi lettori le rilevassero e le capissero.

Qualcosa più di una semplice curiosità mi sembra poi quella di riconoscere bene, sempre nel *Carmagnola*, le località ricordate da Francesco Sforza, quando va elencando le terre che *indugiando, ad una ad una* i milanesi si son lasciate sfuggire e i veneziani, per merito del Carmagnola, si sono accaparrate: *Casal, Bina, Quinzano e...., se ci piace — Noveratele voi, che in tal pensiero — troppo caldo mi sento* (a. II, vv. 154-6); perchè, dal sapere quali luoghi precisamente siano e dove precisamente si trovino, dipende il capire meglio la ragione per la quale son ricordati, tanto più che il Manzoni nulla faceva se non dopo ponderata riflessione.

Al solito, il più diligente Chiòrboli annota qualcosa, ma non esattamente e non più in là di questi brevi cenni: « *Casal*, nel cremasco, *Bina*, nel cremonese, *Quinzano* d'Oglio, nel bresciano ».

E manca il più. Perchè non si tratta soltanto di rintracciare i luoghi, ma di indicare il motivo della citazione.

Vogliamo provarci?

Ecco, *Casal* è Casalmaggiore, su la sinistra del Po, in provincia di Cremona, assediato dall'armata del Duca il 28 marzo 1427, ed occupato il 29 aprile, ma ripreso dall'armata del Doge il 5 luglio dello stesso anno: luogo di importanza strategica perchè, come permetteva facili azioni di disturbo contro l'esercito avversario così serviva a proteggere Brescia.

Bina, è Binanuova su l'Oglio, su la riva destra del fiume, al confine tra la provincia di Cremona e quella di Brescia: luogo non meno importante del primo per il passaggio del fiume, e perciò preso e ripreso più volte dai Milanesi e dai Veneziani e in fine da questi saldamente conquistato nell'agosto del 1427.

E *Quinzano*, è Quinzano d'Oglio, su la Roggia Salverona, affluente dell'Oglio, distante tre chilometri dalla riva sinistra dell'Oglio, in provincia di Brescia: lì i Milanesi si rifornivano di viveri e lì definitivamente s'insediarono i Veneziani nel maggio del 1427.

Si va così da Cremona a Brescia, e dal Po all'Oglio, su l'una e su l'altra riva; e Maclodio, il punto strategico astutamente prescelto dal Carmagnola, è a quindici chilometri a sud-ovest di Brescia, tra l'Oglio e il Mella.

E si va dal maggio all'agosto del 1427, attraverso una serie di successi da parte del Carmagnola, che lo garantiscono dalle sorprese, e lo afforzano per lo scontro decisivo; e questo avvenne di lì a poco, il 12 ottobre dello stesso anno.

Il Manzoni non ha ricordato tutto (*se ci piace — Noveratele voi....*), ma ha ricordato quanto basta perchè, rispetto all'importanza dei luoghi e delle date, si abbia un'idea precisa anche nei particolari — e qui, certo, si tratta di particolari — delle condizioni dei due eserciti, nel momento in cui per essi si andava determinando o la folgorante vittoria o la disastrosa sconfitta.

Non mi pare, perciò, del tutto inutile prenderne nota, nè del tutto infruttuosa la fatica che occorre nella ricerca.

E c'è, naturalmente, da seguitare, e a lungo.

Alberto Chiari

SIMULACRI E REALTÀ

QUALI LIBRI GOETHE LESSE DA RAGAZZO?

Ce lo ricorda Eugenio d'Ors. Una gran Bibbia, la Cronaca di Godofredo e le Metamorfosi di Ovidio. Libri questi che non potrebbero davvero prendere posto tra quelli di letteratura infantile. Giudiziosamente lo scrittore spagnolo commenta: « Bisogna confessare che, almeno nel caso particolare, gli effetti del metodo non furono affatto cattivi. E, pertanto, che cosa direbbero i pedagoghi, oggi di un'educazione fondata su Ovidio? Non so che cosa direbbero. Peraltro, so questo: che, in compagnia di un pedagogo molto acuto, una volta mi accadde di interrogare i ragazzi della sua scuola sopra la canzone da ciascuno di essi preferita. E la canzone da essi preferita, fu — cosa sorprendente! — non Arroz con leche, e neppure Sereni, nè alcuna altra canzone di questo genere. Fu Dio lodato dalla Natura di Beethoven ».

Non conosco la canzone Arroz con leche e neppure l'altra, Sereni. Saranno languide, rischiose, inclinanti a linee orizzontali; oppure avranno il ritmo della palla di gomma (terra ed aria, terra ed aria...); oppure quello anatomico che muscoli, nervi, ossa e cartilagini divide ed impasta? Non lo so.

Tuttavia io non metto in dubbio la veridicità dell'esperimento fatto dal d'Ors. Vorrei solo pregarlo di tentare lo stesso esperimento con gli adulti. Gli assicuro che la scelta li lascerebbe perplessi tra Arroz con leche e Sereni. Ma Beethoven con il suo Dio lodato dalla natura, li troverebbe più sordi di lui. E di ben altra sordità, naturalmente.

SE AVESSE RAGIONE CUENOT?

Cuénot in una lettera del 12 dicembre 1928 a Jaques Chevalier così scrivera: « Tengo per certo che il progresso (se progresso c'è) umano è esclusivamente dovuto all'educazione e alla trasmissione del patrimonio che l'educazione ha potuto costituire nel corso degli anni, ma che non c'entra alcuna trasmissione di caratteri acquisiti della specie ed ereditati dall'individuo. Sopprimete in una generazione l'insegnamento religioso e l'insegnamento scolastico, libri ed educazione familiare, ed istantaneamente quella generazione ritornerà all'età della pietra, se non prima. L'uomo così allevato (perchè bisognerà pure allevarlo) non avrà più alcuna abitudine, non possiederà che il suo lotto germinale d'istinti, conoscerà soltanto la fame e l'amore. Tutto ciò che è stato conquistato dall'uomo in migliaia di anni, sarà cancellato, perchè solo l'educazione poteva trasmetterlo ».

Si vorrebbe non credere a questa ipotesi. Ma chi la propone è il naturalista che ha più studiato il fatto dell'adattamento e il problema delle trasmissibilità dei caratteri acquisiti: il Cuénot appunto.

L'educazione dunque è tutto. E dopo le osservazioni riportate, tale giudizio non è più materia di sermoni o di manuali o di assemblee. Cinquanta, sessanta, settant'anni di ecclissi educatica, ed eccoci nelle caverne.

Che sarà dunque di quella generazione che succederà alla generazione senza Dio? Con dei falsi e bugiardi o con il vero Dio, le generazioni si sono sempre finora succedute nella storia.

Ma l'animale coltissimo, tecnicissimo ma privo di ogni concetto di divino che sarà?

L'ANIMALE GIURIDICO

Il Prelot ha scritto che il Francese è un animale giuridico. Da che cosa trae questa perentoria definizione?

Osserva che nel 1952 gli studenti che correvano dietro il Diritto erano molti, moltissimi: 38.000.

Nel 1850 appena 2.000 erano le reclute pidegiste, e diplomi rilasciati 800. Fior di farina questo di un crivello che lasciava passare anche un po' di crusca. Più tardi il crivello è diventato più fitto, e tuttavia gli animali giuridici sono enormemente aumentati.

Creda a me Sig. Prelot. Non si tratta per i francesi di una vocazione nativa, gallo-celtica, di un amore di razza, o di altro pigmento germinale. Non è l'animale giuridico che prevale nella scelta della professione, ma l'animale facile. Proprio così. Dalla età della ragione il ragazzo ha nell'orecchio che la laurea in legge apre tutte le porte, conduce a tutto. Gli studi sono facili, bonari i professori, allegri i compagni, allegrissime le compagne.

Questa a mio parere la ragione che spinge l'animale, il giovane e spensierato animale, a farsi giuridico. Dal che c'è da concludere che l'animale non è poi tanto animale, se ha travestito lo istinto del facile da istinto giuridico.

Così in Francia, così in...: diciamo in Europa.

Varius

● Nei giorni 21 e 22 marzo p. v. in Roma si svolgerà un Convegno Nazionale di Presidi e Direttori delle Scuole medie inferiori e superiori.

E' stato scelto come argomento di studio « La figura e la funzione educativa del Capo d'Istituto ».

Il Convegno è promosso dalla Commissione Nazionale dei Capi d'Istituto costituita recentemente in seno all'U.C.I.I.M. ed avente per Presidente il Preside Giuseppe *Dell'Olio*.

Sono stati invitati a tenere le relazioni i Presidi Giuseppe Dell'Olio, Ildebrando Imberciadori, Ruggero Roghi, Camillo Tamborlini, Umberto Tomazzoni ed i professori Aldo Agazzi, Giovanni Gozzer, Gesualdo Nosengo.

Il Convegno si concluderà con una importante mozione conclusiva nella quale saranno condensati i risultati di questo ormai indispensabile incontro.

POETA IN LINGUA FRANCESE NEL CANADÀ

EMILE NELLIGAN

2.

E' difficile rispondere a chi domanda se il Nelligan era un vero poeta, di fronte a tutte le reminiscenze (di contemporanei come Verlaine e Samain, Rodenbach e Rollinat e Richepin, e finalmente Rimbaud, ma soprattutto degli antenati di tutti, Poe e Baudelaire).

Ha certamente un grande potere verbale, e forse quella sua situazione completamente letteraria in un ambiente poco letterario come il Canadà, gli ha dato dei toni personali.

Si considera come simbolo di lui stesso il sonetto

LE VAISSEAU D'OR

Ce fût un grand Vaisseau taillé dans l'or massif:
Ses mâts touchaient l'azur, sur des mers inconnues;
La Cyprine d'amour, cheveux épars, chairs nues,
S'étalaient à sa proue, au soleil excessif.

Mais il vint une nuit frapper le grand écueil
Dans l'Océan trompeur où chantait la Sirène,
Et le naufrage horrible inclina sa carène
Aux profondeurs du Gouffre, immuable cercueil.

Ce fut un Vaisseau d'Or, dont les flancs diaphanes
Révélaient des trésors que les marins profanes,
Dégout, Haine et Névrose, entre eux ont disputés.

Que reste-t-il de lui dans la tempête brève?
Qu'est devenu mon coeur, navire déserté?
Hélas! Il a sombé dans l'abîme du Rêve!

Ma l'inizio di questa poesia si ritrova in un brano di Rimbaud, dicono. Ma altri la sente ispirata nientedimeno che dall'inglese d'un secolo prima, da Thomas Gray...

Non sarebbe difficile, tuttavia, di scernere qui e là, tra molta superba letteratura, qualche tocco di poesia autentica.

C'è una poesia sopra un mazzo di camelie, che descrive il ritorno dalla festa da ballo, d'una giovane donna e

Tout s'éveille alourdi des nocturnes extases.
La maîtresse s'annonce au doux bruit du soulier

(in una versione precedente aveva scritto più realisticamente « au toc toc du soulier »; c'è chi se ne dispiace; non io).

Ma, naturalmente, non è un ritorno lieto. Anche i sentimenti della signora son avvizziti,

comme les camelias de casa...

Anche originali mi paion certi versi sui tetti di Parigi (ma c'era stato? non si sa).

La vita religiosa, che dovette conoscer nella sua giovinezza canadese, è probabilmente la sola da lui direttamente sentita e descritta. C'è tutta una serie di poesie religiose nella raccolta del 1951. Ce ne son persino d'antisemitiche (Les Déicides). Ce ne son di solenni, come questa su i monaci:

Ils défilent le long des corridors antiques,
Tête basse, égrenant d'énormes chapelets;
Et le soir qui s'en vient, du sang de ses reflets
Empourpre la splendeur des dalles monastiques.

L'heure a versé déjà ses flammes extatiques
Aux fond de leur grands coeurs où bouillent les secrets
De leur dégoût humain, de leurs mornes regrets,
Et du frisson dompté des chairs cénobitiques.

Ils marchent dans la nuit et rien ne les émeut,
Pas même l'effrayante, horrible ombre du feu
Qui les suit sur le mur jusqu'au seuil des chapelles,

Pas même des appels de l'infernal esprit,
Suprême Tentateur des passions rebelles
De ces silencieux Spectres de Jésus-Christ.

Ma talvolta ci si domanda (almeno io mi domando) se ci sia vero sentimento religioso, o piuttosto terrore o caricatura: per esempio in *Cloître noir* pag. 138. Il Nelligan non era uomo capace di critica o di dubbio o di rivolta, e il Cattolicismo era un clima dov'era cresciuto senz'esitazioni. Ma qualche aspetto dovette colpirlo, e la sola poesia ironica che abbia letto di lui è sopra il sonno d'un prete dopo una saporosa cena di cui si gode col pensiero.

V.

Anche l'Italia, dove non era mai stato, appare qui e là nelle poesie del Nelligan. Due di esse portano titolo italiano « La sorella dell'amore » e « L'ultimo angiolo del Correggio », e scritto correttamente (o fu cura dell'editore?). C'è un sonetto su Fra Angelico. Ce n'è uno su Dante, che non ha molta fortuna con i poeti francesi. Lo chiama « gardien des cimetières » e dice che il Paradiso e l'Inferno hanno appreso da lui. La famiglia di lui conosceva uno scultore italiano emigrato nel Canadà, Casimiro Mariotti, ed a una statua di lui dedicò pure un sonetto. Avrà imparato qualche parola d'italiano da lui?

Ma gli avevano fatto impressione gli specchi di Venezia. Ci torna sopra due volte: *miroirs de Venise, vieilles glaces de Venise*. C'è anche una nota sopra il *parfum de Parme*. E' sempitcemente mitologia letteraria.

VI.

Ho supposto che il Nelligan non sia molto conosciuto in Italia. Non vorrei essermi sbagliato. *L'Enciclopedia italiana* ne fa breve menzione sotto la voce Canadà. Se qualcuno ne ha scritto più esaurientemente, chiedo perdono. Son da molti anni fuori dall'Italia ed è difficile rendersi conto di quello che si pubblica. Ci vorrebbe un indice bibliografico degli articoli che uscisse senza troppi ritardi.

A me pare che, se non altro, come anima poetica, come figura poetica, valga la pena d'esser conosciuto e studiato. Come poeta romantico e « maledetto » mi pare che sia perfetto. Raramente la vocazione della poesia è stata sentita così fortemente e totalmente. Nelle poesie del Nelligan ritorna continua l'ossessione, la profezia del naufragio al quale il mondo destina coloro che vogliono vivere in una sfera d'immaginazione e di bellezza.

E la sua apparizione nel Canadà, è così strana. Non ha nulla di folklorico (ci son due o tre accenni a leggende come il *Boeuf spectral*, che mi par assai bello). Non c'è nulla in lui di Marie Chapdelaine.

La lingua francese, conservata qui per una certa volontà di indipendenza politica e sempre all'ombra della Chiesa Cattolica, s'è fatta veicolo d'una rivoluzione letteraria, che non aveva precedenti nel Canadà. Nelligan pare un'appendice della Francia del suo tempo. Non si può dir un trapiantato. E piuttosto una pianta nata sopra un suolo lontano da un seme portato dal vento. Un accidente letterario.

A me i « casi personali » curiosi mi son sempre parsi attraenti. Forse è per questa ragione che anch'io ho ceduto a quell'ondata di simpatia di cui lo si circonda nel Canadà.

FINE

Giuseppe Prezzolini

Oltre le edizioni delle poesie del Dantin e del Lacourcière già citate, si può veder anche un saggio di Hermas Bastien, *Emile Nelligan, poète génial* (1879-1941), pubblicato in *Art - Musique - Littérature. Courtes biographies canadiennes*. Les Editions Eoliennes, Montréal (ed. di 300 copie).

POESIA DIALETTALE DEL NOVECENTO

Nella collana « Fenice », che ci ha offerto negli ultimi tempi raccolte poetiche di singolare interesse, scrupolosamente e riccamente corredate di apparati critici e filologici (il volume *Poesia latina medievale* fu tra le letture più avvincenti del 1952), l'Editore Guanda pubblica ora un'antologia della *Poesia dialettale del Novecento — con versioni a piè di pagina* —, a cura di Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini, con l'aggiunta di note bio-bibliografiche, postille e indice dei nomi (pp. 394 — CXIX; L. 2000).

Introdotta da un lungo scritto del Pasolini, l'opera raccoglie 44 poeti ripartiti in sezioni « dialettali » che rappresentano l'Italia intera: Napoli, Sicilia, Sardegna, Calabria, Puglie, Abruzzo e Molise, Roma, Milano, Piemonte, Liguria, Emilia e Romagna, Venezie, Friuli.

Realizzata con il serissimo impegno e con il gusto assai provveduto che son virtù caratteristiche — e ben note — dei due compilatori, la *Poesia dialettale del Novecento* è destinata anche ad appagare certi orientamenti psicologici e culturali recentemente delineatisi con più vivo fervore sia fra gli studiosi, che tra i lettori *communes*. E dunque di questa iniziative, pur non priva di difetti e di sfasature (forse inevitabili) dobbiamo per più ragioni esser grati alla coraggiosa generosità dell'Editore parmense.

Notevole, per intelligenza e competenza, l'introduzione critica del Pasolini, che già ebbe a fornire ottima prova della sua preparazione sull'argomento nel saggio denso di problemi. *Sulla poesia dialettale* (« Poesia », VIII, 1947). A questa introduzione, certo importante (noi l'avremmo preferita più nitida), manca tuttavia il senso « popolare » della poesia dialettale, manca cioè la penetrazione di quell'*humus* o di quell'*animus* popolare — avvinto a radici remotissime e di non facile definizione —, che pur costituisce il sostrato (non esclusivo, beninteso) della poesia genuinamente e *necessariamente* dialettale.

Lo spirito del Pasolini poeta, imperniato sulla riflessa, disciplinata « purezza » espressiva, di gusto ermetico, ha inevitabilmente determinato nel Pasolini critico (così nell'introduzione, come, per coerenza, nella scelta dei testi) una netta preferenza per quei componimenti dialettali di « scrittura » essenziale, cioè più aderenti al gusto dell'analogismo e della sorvegliata levigatezza formale. E' questo atteggiamento (del resto ben consapevole e programmatico) la causa prima della scarsa attenzione che il Pasolini dedica a quell'*humus* o *animus* cui si accennava prima; per converso, egli vuol essere invece attento al « tono », al « suo » tono. Atteggiamento d'indubbia fedeltà a se stesso, benchè unilaterale. Ma quante antologie non sono unilaterali?

Il libro s'apre con la sezione napoletana e — com'è giusto — nel nome amato di Salvatore Di Giacomo, colui che Attilio Momigliano definiva uno tra i più sentimentali, malinconici e musicali poeti che abbia avuto l'Italia.

Anche per chi abbia dimestichezza con la sua poesia, un nuovo incontro con Di Giacomo offre sempre qualche sorpresa: si noterà l'incisivo taglio d'una strofe, il denso sapore di un aggettivo o di un verbo, l'estatico « incantamento » di certe più intime — e straziate — notazioni liriche.

Dalle pagine dedicate all'Abruzzo e al Molise, ci viene incontro Eugenio Cirese: nel 1951 avemmo occasione di leggere le liriche che son ora qui presentate nella raccolta *Lucecabelle*, pubblicata con sapiente decoro dall'Editore Bardi, il benemerito amico e mecenate dei « dialettali ». *Lucecabelle* testimoniava la maturità dell'artista, sul piano favolosamente melodico d'una contenuta mestizia: nella premessa al volume, Ferruccio Ulivi con il vigile e caldo « capire » che gli è consueto, insisteva sull'« accordo stilistico esatto » del Cirese, e delle liriche più pure scopriva « il sottofondo tenero e doloroso, la tiepida aura avvolta in una consuetudine di veglie, di meditazioni, di cieli... ».

Tra i « romaneschi » del Novecento, figurano nell'Antologia Pascarella, Trilussa, Jandolo e Mario Dell'Arco. Di quest'ultimo son qui perspicuamente raffigurate le note tracce progressive del suo « svolgimento » poetico, dalle composizioni più antiche, di estrosa politezza, attraverso la robusta — e vivacemente pittoresca — musicalità delle ottave (*Er sacco de Roma*), fino alle composizioni in morte del figlio: intenerite movenze e rapiti colloqui, accordi delicatamente accennati su una disperata nostalgia.

Il romagnolo Aldo Spallicci, per la virile e pacata originalità del suo canto tutto percorso da un interiore, arioso sentimento della natura, e ricco d'umanissime rispondenze emotive, deve essere considerato una delle personalità poeticamente più convincenti fra i « dialettali » contemporanei.

Mario Petrucciani

•

Indugiate ed affettuose, nella « introduzione » di Pasolini, le pagine dedicate al Friuli: al « suo » Friuli. Ed è naturale: Pasolini è nato secondo la sua carta d'identità, a Bologna, ma la sua patria ideale è però il paese materno, Casarza nel Friuli: la favola dei suoi primi sogni; e a Casarza fondò, giovanissimo, l'Academiute di Lenga Furlana. — Si sente, in queste pagine più affettuose, una specie di orgoglio « filologico »: « data la estrema vicinanza al « centro » linguistico italiano, doveva nascere quella che forse è la più tipica poetica dialettale contemporanea: il dialetto usato come un genere letterario « atto a ottenere una poesia diversa »; e nello stesso tempo l'attuazione, in quel dialetto, di certi motivi novecenteschi rimasti un pò latenti in italiano o vivi in altre letterature (la spagnola, specialmente, ma anche l'ultima provenzale). I félibri casarzesi non hanno comunque nessun legame, nemmeno per sfumature, con le forme per definizione dialettali: il loro apprentissage poetico si compie tutto al di fuori del dialetto, benchè coincida strettamente con un'educazione sentimentale condizionata, quasi morbosamente dell'amore-nostalgia per il loro dialetto e la loro terra ». E poi la parola del friulano Pier Paolo si fa più affettuosa: « nel retroterra veneziani e triestini è andata nei secoli restringendosi contro le montagne del Cadore, della Carnia e della Carinzia quell'area linguistica che per essere marginali ha conservato caratteri di estrema, attonita arcaicità di lingua... » [Una] parlata così acremente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana: incorporato dalla sua arcaicità e dati naturali, quasi che fosse una cosa sola con l'odore del fumo dei focolari, dei venchi umidi intorno alle rogge, dei ronchi scottati dal sole... ».

Per quanto riguarda la sezione dedicata a Milano non siamo del tutto d'accordo con la scelta dei poeti e la loro presentazione. E perchè intitolare Milano quelle pagine quando viene incluso il bergamasco Giacinto Gambirasio? Quel capitolo andava allora intitolato « Lombardia ». Pasolini m'insegna che nella struttura « essenziale » profonda è la differenza tra il dialetto milanese e quello, che già respira sull'alpe, bergamasco. Anche nella dimensione dei fonemi. E diversissime le zone « isofone ». Eccetera. Eccetera.

A rappresentare la Milano dialettale sono stati scelti: Tessa, Guicciardi, Gambirasio (?). Tutto qui, per Milano, anzi per la Lombardia? Ed è un pò affrettato (mancanza di conoscenza diretta dei testi? o impossibilità di « leggerli »?) scrivere che molti poeti milanesi « sono chiusi dentro i consueti temi di un irrespirabile ambiente municipale della più compatta intraducibilità ». Ma i compilatori non si sono accorti della profonda differenza — anche di « lingua » — che esiste, ad es., fra un Barrella e un Medici, fra un Cima e un Alvaro Casartelli (quest'ultimo inquietato da ansie « cosmiche » che avrebbero meritato, almeno, qualche rigo nella paginosa « introduzione ». (« D. Giulio » è sbagliato: quel poeta si chiama, — anzi, « si chiamava », chè il povero Decio ci ha lasciati da una decina di anni — Giulio Decio, e allora, abbreviando, come usa frettolosamente per i « minori » soffocati nei veloci elenchi, il nome, andava scritto G. Decio: pagina LXXIII). E francamente meraviglia leggere, a proposito del Porta, che questi « ha un metodo di narrazione distesa, arricchito di un commento il cui umorismo è già colto, borghese (!), e giunge così alla poesia attraverso i modi più squallidi della prosa ». (E per il forse troppo lodato Tessa, perchè disturbare la memoria di Joyce... E in un saggio antico, Pasolini fece per lui anche il nome di Sartre: pensate per il milanesone Tessa il nome, così raffinatamente equivoco, di Sartre: « una tenerezza così impudente da far pensare a certe pagine dell'Infanzia d'un capo di Sartre »...).

Rilievi, questi, che non toccano la bellezza, l'interesse globale dell'opera, che deve essere costata a Pasolini e a Dell'Arco molto tempo e amore.

Carlo Martini

I «PAESAGGI» DI UNGARETTI

Siamo abituati a considerare un'immagine di Ungaretti che è frutto dell'opera di una personalità poetica, una delle poche in senso assoluto e durevole di questo nostro mezzo secolo; una immagine generatasi e affermatasi nel tempo con movimenti scavatisi ogni volta in loro stessi, e protratti — si può dire — all'infinito, nel continuo rinnovarsi e riscoprirsi della parola poetica, in ritmi elementari prima, e poi in nuove linee melodiche, in immagini affondate nelle più distanti e difficili analogie, in somma, in un discorso che tende infine nella sua interezza e nella larghezza dei suoi termini di confronto, a offrire i numeri ultimi di una fantasia e di una meditazione poetica, che della personalità ungarettiana sono i modi eccezionali di rapporto col mondo. E, ci si intenda, non si dice di una poesia presa soltanto in un prestigio tecnico in sè meditatissimo, ma di un discorso che al di là di una crescita del discorso su se stesso, dal « diario » essenziale di « *L'Allegria* », agli inni del « *Sentimento...* », ai recitativi di « *La terra promessa* », a un ripercorrere per proprio conto una via ideale del nostro sentimento lirico che va da Leopardi, a Petrarca e ai Petrarchisti, ha conservato un apertissimo rapporto col mondo, un colloquio col numero ultimo di esso, che sono infine i termini di confronto della più segreta storia ungarettiana, con suoi esterni incontri e accadimenti.

Più difficile è ritrovare in un percorso ungarettiano che si affidi nella sua linea sensibile ai modi or ora ricordati, il significato di un libro come « *Il dolore* », che se rammenta per la sua misura stretta a motivi personalissimi del poeta una suggestione diaristica (che troverà termine di paragone nel titolo di « Vita d'un uomo » dell'intera opera ungarettiana), deve peraltro alle prose — se così possiamo chiamarle — di « *Il povero nella città* », e ancor più alle traduzioni ungarettiane da Gongora, se il piglio dell'espressione vi si è svolto dai purissimi accenti e dalle riflesse e immaginose analogie del « *Sentimento...* », in un acceso e più discorsivo « barocco », nel grido smemorato e commosso di « *Il dolore* ». Motivi tutti che interessano per situare il nuovo quaderno ungarettiano « *Un grido e paesaggi* », (con uno studio di Piero Bigongiari e cinque disegni di Giorgio Morandi, ed. Schwarz 1952), sè nell'ambito più apertamente discorsivo di « Il dolore »: ma con agganci diversi che vanno a poesie della lontana « *Allegria* » per certe loro strutture, e alle prose dorate di « *Il povero nella città* » per una prima ricognizione ungarettiana sui « paesaggi ».

Ricondotta « Gridasti: soffoco... » di questo volume al gruppo « Giorno dopo giorno » di « Il dolore », cui appartiene di diritto per il comune tema ispirativo che è la morte del figlioletto del poeta, e per il tono cupo di disperazione che qui, senza quasi trasposizione, raggiunge una nuda e pietosa verità — « Sconto, sopravvivendoti, l'orrore/Degli anni che t'usurpo, / E che ai tuoi anni aggiungo, / Demente di rimorso... » e all'ultimo « Cielo sordo, che scende senza un soffio, / Sordo che udrò continuamente opprimere / Mani tese a scansarlo... » — troveremo nel lungo « Monologhetto » il maggiore dei « paesaggi », e certo una chiave per situare l'ultimo Ungaretti.

Il « Monologhetto », nato da un appunto in prosa, è passato — come ci mostra Bigongiari nel suo lungo studio esplicativo — attraverso un lunghissimo giro di varianti, di riprese e di correzioni, ricorda per la sua struttura ampia, e per il suo tono di meditata recapitolazione, poesie chiave di lontani periodi ungarettiani, come « I fiumi », e a tratti, per il suo finale più acceso e meditato (ma non per il loro altissimo colloquio) gli inni del « *Sentimento...* ».

Ma qui, e diversamente dalla struttura di « I fiumi » per esempio, condotta su un tono più uniforme, la struttura del poemetto si scompone internamente in varie parti, dalla musica diversa, chiuse e quasi a sè stanti, e legate al poemetto solo nel tema generale del Febbraio ad orchestrarvisi. Lo inizio è quasi occasionale: « Sotto le scorze, è come per un giuoco, / Di già gli umori si risentono, / Si snodano, delirando di gemme... ». Pianamente si accende la poesia come un « risentirsi di umori », un « delirare di gemme », e poi come alzandosi in simbolo la bella immagine: « Erra, di nuovo in cerca d'Ararat, / Con solitudini salpata l'arca... ». Di qui ha inizio il viaggio mentale ungarettiano già tutto in sè significante nei paesaggi: un libero corso preso nella sua vista illuminante, che risucchia i paesaggi e ne raccoglie anche i toni occasionali, i colori accesi, in una precipite visione, in un vero e proprio « capogiro d'immagini », come ha ben detto Bigongiari.

E con esso capogiro di paesaggi si anima e affolla un senso tutto mentale dello spazio. I primi trentasei versi configurano appunto spazialmente il tempo del poemetto in un vertiginoso crescendo. Vedete dal trepido risveglio delle immagini di febbraio: « Qua e là spargersi s'ode, / Di volatili in cova / Bisbigli pigolii... », al loro crescere in ritmico racconto d'immagini « Da Foggia la vettura / a Lucera correndo / con i suoi fari inquieta... », e distendersi e illuminarsi quasi delirando « Il cielo è un cielo di zaffiro... » e « Giù, giù, arriva fino / A Ajaccio, un tale cielo, che intirizzisce ma non perchè freddo, / Perchè è sibillino... », fino al Nettunia che « A Pernambuco attracca», e al crescendo del carnevale brasiliano « Per le strade gremite, / Sui predellini del tranvai, / Non c'è più nulla che non balli, / Sia cosa, sia bestia, sia gente... », dove in un giro accesissimo e precipite, si prepara l'idea centrale del poemetto, in luogo di giuntura dell'occasionale paesaggio di febbraio, col cadere di certe date essenziali alla storia umana di Ungaretti, nel mese di febbraio.

Sono vere e proprie « variazioni su un tema dato » — ha detto Giuseppe De Robertis —, e il poeta dice all'inizio degli ultimi quaranta versi, i più determinati dalla sua fonda storia, che sta « di Febbraio alla vicenda più che negli altri mesi vigile », perchè, gli è « più che alla sua stessa vita attaccato per una nascita ed una 'dipartita » (ancora il tema del figlioletto perduto a richiamarlo, ma visto ora nel giro vorticoso della sua vita interamente ricordata), e perchè anch'egli nacque di quel mese. Ma quando sta per cedere a un dilagare di nostalgie in contrasto indubbio col ritmico andare del poemetto per illuminazioni, il barocco fitto e immaginoso portato dai paesaggi, si fissa su temi umani, che salgon dalle origini del gran giro dell'immagine ungarettiana. La notte della nascita del poeta ad Alessandria d'Egitto, «burrascosa »; la figura dell'araba dalla « schiumante bocca » vaticinante; sua « madre lucchese », fino al grido « Poeti, poeti, ci siamo messe / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona... », motivano e spiegano dal profondo della sua stessa vita delirante d'immagini, che uno « non è che la propria persona » e anche questo egli deve al « vuoto » che ogni anno avviene di Febbraio a ricordagli il giorno della sua nascita, a ricondurlo all'origine della sua vita d'uomo, e poeta, « a rincarnarsi in qualche fantasia ».

E' qui, dove si è ricavato il solco, attivo della vita in quanto poesia, che s'innesta sul racconto accesissimo dei paesaggi il motivo stesso che risolve in sè il Febbraio ungarettiano: l'atto della poesia, il tema della illusione poetica che fino dal tempo degli inni (ricordate « Gli occhi mi tornerebbero innocenti; / Vedrei la primavera eterna »), porta al fondo della poesia ungarettiana, al suo dialogo anelante, « Non c'è, altro non c'è su questa terra / Che un barlume di vero / E il nulla della polvere, / Anche se, matto incorreggibile, / Incontro al lampo dei miraggi / Nell'intimo e nei gesti, il vivo / Tendersi sembra sempre ». Ora, « l'incarnarsi in qualche fantasia » è l'ultima variazione sul tema del Febbraio. Porta il grido di « *Il dolore* », e il barocco immaginoso del « Monologhetto », al loro « vivo » tendere oltre, ad affidarsi ancora alla riserva di assoluto, che ha sollecitato tutti i precedenti libri ungarettiani.

Potrebbe allora dirsi, che oltre alla sua particolare novità di struttura e di accenti, questo poema riporta al centro vivo del difficile edificio ungarettiano la traiettoria di « *Il dolore* », armonizzandone la novità originaria quasi sconcertante, e scavando a ritroso nel percorso della poesia. In termini che risentono della vita accettata e riscavata quasi in un racconto, e non solo smemoratasi in un grido, E' un Ungaretti, che seguendo i propri interni sviluppi, le proprie condizioni personali ed essenziali, porta al centro del suo animato discorso, elementi di paesaggio, o addirittura immagini nutrite da una prosa accesissima e ritmica; dove i lontani inizi in ambito post-simbolista, dopo il nuovissimo percorso ungarettiano nel cielo lirico essenziale a lui particolare, sfociano: quasi all'estremo opposto, in una tensione greve accesa e quasi ininterrotta determinata ora più dai ritmi che dalla melodia, dagli accesi colori che dai puri toni.

Marco Forti

E' morta Gisella Stuparich: la Mamma delle due medaglie d'oro Carlo e Giani Stuparich. E' morta mentre a San Giusto la bandiera della Patria, che costò tanto sangue e tanti dolori, è ancora un ricordo e una speranza. « *Mamma, Mamma!* »: con questo grido Giani Stuparich iniziò il suo romanzo di guerra *Ritorneranno*: un romanzo che forse non ha avuto dalla critica il rilievo che meritava. In quelle fervidissime pagine è per sempre consegnata la figura di mamma Stuparich.

Idea è vicina al grande dolore di Giani Stuparich, e gli esprime i sensi del suo profondo cordoglio.

YVES TANGUY

Volendo cedere alla tentazione di rintracciare nell'eredità dell'inconscio la prima origine tendenziale di certe espressioni pittoriche, giacché siamo nel campo del surrealismo (e quindi in stretto rapporto con la psicanalisi), non sarebbe difficile riconoscere negli aspetti estremamente nitidi della pittura di Yves Tanguy (la cui tavolozza è dominata dagli azzurri di cobalto chiaro e dal biancheggiare dei ciottoli marini), la più sintomatica traccia della vita del padre, che fu ufficiale di marina.

Potremmo anzi supporre che le lunghe crociere in pieno mare (quando gli occhi si inchiodano per giorni e giorni sull'orizzonte geometrico, al punto di sutura tra il cielo e i bordi dell'Oceano) abbiano fruttificato nel figlio, ormai riconosciuto uno dei maestri del surrealismo, quell'incantamento di toni limpidi e di forme esatte, levigatissime, come usate dalla secolare carezza delle onde, che poi, filtrato nel mistero dell'inconscio, ha assunto questo suo attuale valore di incubo lucido e cristallografico.

Appunto a questi rapporti siamo condotti, oltre che dalla qualità dei dipinti di Tanguy esposti per la prima volta in Italia, all'« Obelisco », anche dalle pagine che André Bréton gli dedicava dieci anni fa, esaltandone la purezza espressiva e il ritrovamento di quel segreto primordiale delle cose che in noi sembra manifestarsi dall'impronta plastica in forme ancora intatte, nelle « coulisses de la vie ». Egli scriveva, infatti: « Il paesaggio interiore cambia ogni minuto; non è fatto d'oggetti semplici, indipendenti, facilmente riconoscibili, ma di « impronte », nelle quali si fondono altre impronte. Siamo nelle « coulisses de la vie ».

Un tale mondo, per il quale si invoca la citazione di Rimbaud: « En tout cas, rien des apparences actuelles » sembra aver avuto la rivelazione, nel pittore ventiquattrenne, allora, dalla vista d'un quadro di De Chirico esposto nella vetrina di Paul Guillaume (1924). Da quel giorno egli si sentì pittore e l'anno dopo si strinse, con amici della stessa tendenza, nel gruppo surrealista. Ora egli, dal 1939, vive nell'America del Nord e la sua espressione pittorica ha fatto larga scuola: quest'anno gli è stato assegnato il premio Jennie Sesnan per il bel paesaggio. Si tratta dunque, d'un riconosciuto maestro che, come tale, offre assai chiaramente lo spunto a riesaminare la posizione, così tenacemente attuale, della pittura surrealista, anzi, del surrealismo in genere, giacché sappiamo bene come, nel surrealismo, le manifestazioni appartenenti alle varie arti, si influenzino vicendevolmente e sboccino « a catena » proprio come quelle forme ossee e lapidee congegnate in pericolosi giuochi d'equilibrio nei dipinti di quasi tutti i pittori surrealisti.

La strada della vocazione pittorica del nostro artista ci porta, intanto, a ristabilire quella sutura riconosciuta da varie parti, fra pittura « metafisica » e pittura surrealista: pur essendo ozioso il problema delle precedenze quando si venga alla conclusione che certe tendenze « sono nell'aria » è importante, per il successivo svolgimento dei principi surrealisti, ricollegarli, almeno nel caso del Tanguy, alle incantate e « inquietanti » pitture di De Chirico del primo tempo.

Che cosa poteva esserci di comune, allora, nelle due tendenze, quella che aveva raggiunto una specie di « classicismo » e quell'altra, che andava prendendo coscienza di sè?

Prima di tutto un dominatore comune è da rintracciare nella protesta contro la verosimiglianza « naturalistica » della figurazione pittorica e nella sostituzione, a suo posto, d'una visione « allusiva » alla realtà quotidiana, ma rielaborata sul piano dell'inquietudine sollecitata dall'impossibilità del mondo rappresentato, il quale, tuttavia, non rifiuta completamente i legami con gli oggetti e i paesaggi, come farà l'arte astratta.

Ambedue le forme, quella « metafisica » e quella « surrealista » si muovono in una zona intermedia tra il verosimile, e l'inverosimile, giovandosi, anzi, dei continui richiami alla normale esperienza delle cose per raggiungere quel particolare effetto che non trovo modo migliore di definire se non « suggestione ».

Dal punto di vista storico-critico, non si può negare che queste due tendenze dell'espressione figurativa moderna hanno stimolato lo studio e l'apprendimento di alcuni valori dell'arte del passato ai quali forse non s'era guardato con attenzione sufficiente; così come il cubismo ha fatto riflettere sull'essenza di espressioni pittoriche come quella di Giotto (nel quale ancora si vedeva poco più d'un nuovo esame del « vero »), la pittura metafisica ha rinverdito la fama d'un Piero della Francesca o dei ferraresi del Quattrocento, mentre quella surrealista ha fatto osservare con moderna sensibilità di gusto un Mantegna, un Girolamo Bosch, un Breugel e così via.

Ma qui si tratta del significato autonomo delle due correnti pittoriche e non del loro eventuale contributo alla critica d'arte.

Vorrei stabilire, intanto, quella che mi sembra la fondamentale differenza tra i due modi di figurazione. Direi che nella pittura metafisica predomina una suggestione « ottica » e in quella surrealista invece una suggestione « tattile ». Naturalmente ciò si deve intendere come indicazione, giacché è ovvio che, trattandosi di manifestazioni pittoriche, in ambedue i casi, tutto passa attraverso gli occhi; ma invocando i ben noti « valori tattili » del Berenson, in questo senso non è difficile riscontrarli soprattutto nella pittura surrealista. Guardiamo, proprio per questo, i dipinti di Tanguy. Ciò che il pittore vuole ottenere da noi è, appunto, una attenzione partecipe, attraverso l'immagine, d'un gusto plastico delle superfici levigate o scabre, dalle forme pungenti o taglienti, invitandoci a credere nella reale consistenza delle sue strane e, d'altra parte, impossibili costruzioni, sospese in pericoloso equilibrio, contro cieli implacabilmente azzurri, che variano dal pallore della prima mattina all'opacità sfioccata di brevi cirri biancastri di certe giornate di scirocco.

●

I titoli attribuiti ai quadri, che dovrebbero valere come chiavi segrete per decifrarne il mistero, sono tutti intonati al mondo sibillino e « allusivo » caratteristico del surrealismo, anche letterario: « Pierre première » « L'emprevu » « Première clef » e soprattutto « Construire détruire ». Ma se tali indicazioni legano le pitture ad un significato illustrativo d'un concetto, la loro stessa indeterminatezza favorisce quell'aria di ermetismo (che vorrei definire « Orfica ») necessaria, evidentemente, ad aumentare l'impressione allucinante dei dipinti. E qui è bene ricordare che anche i dipinti « metafisici » di De Chirico e di Carrà, che fecero epoca e largamente influirono non soltanto sulla pittura, ma in linea più generale, sulla « mentalità » e nel gusto del nostro tempo, recavano titoli altrettanto sibillini e « allusivi »; ma la reazione dell'osservatore che era portato a mettere in contatto il titolo del quadro con l'opera dipinta, era sensibilmente diversa: quasi sempre, infatti, i titoli erano un avviamento a porsi in quello « stato d'animo » metafisico sul quale il pittore voleva attrarlo, facendolo meditare su quelle forme geometriche o su quegli oggetti racchiusi come entro scatole « magiche » isolati in uno spazio che, per via dell'inganno prospettico si ingigantiva o diventava improvvisamente angusto.

Nella pittura di Tanguy, invece, in cui domina un gelido vento marino del Nord che ha spazzato via tutto, tranne i bizzarri castelli di pietra levigata (che sembrano costruiti dalla testarda volontà d'un fanciullo disobbediente, sulla spiaggia) l'aspetto degli oggetti vuole soprattutto aver valore di per se stesso, tanto che il pittore pone un'infinita cura nell'illuminare con luci radenti i suoi ciottoli, le sue forme plasmate dal mare o dal vento, giungendo ad effetti di impressionante rilievo; abbiamo detto il termine « impressionante »; ma voi vi accorgete che questa impressione, per quanto passi attraverso gli occhi, è più precisamente legata all'invito al senso del tatto. Di qui l'accostamento delle forme levigate con altre, volutamente aguzze, taglienti, sempre esemplate sul mondo della pietra che, mentre sembra essere il più

Yves Tanguy – Lumen (olio 1948)

suggestivo per l'artista, si presta a stimolare fantasticherie primordiali o i mondi precedenti a qualsiasi sorgere di vita.

Un'altra osservazione è possibile e credo giovi a definire il carattere complesso di tali manifestazioni pittoriche. Attraverso i vari temperamenti di surrealisti, è dato seguire una costante aspirazione a non distaccarsi completamente dalla vita, (così come fa l'arte astratta) ma, anzi, addirittura la necessità di approfondire, con tecnica pazientissima la rappresentazione concreta degli oggetti anche se poi questi oggetti sono composti in modo inverosimile o sono, essi stessi, inverosimili. Ora, un tale atteggiamento comune spiega, come corollario, il successo dell'arte surrealista nella scenografia, nella illustrazione, nella stessa decorazione di ambienti: infatti, il potere di suggestione di uno stile siffatto si unisce molto felicemente all'effetto teatrale come riesce efficace nell'accrescere quella provocata dal racconto o dalla poesia.

Ma proprio questi fatti ci portano a concludere come altra volta abbiamo chiarito più distintamente; e cioè, che la pittura surrealista pur sembrando fantastica, non ha, almeno nella nostra convinzione, a che fare con l'autentica fantasia, nè con l'intuizione: essa è un prodotto importante del complesso e talvolta torbido gusto moderno e si giova di mezzi estremamente realistici per comporre un insieme che, come tale, è illogico, ma non per questo fantastico.

Valerio Mariani

Yves Tanguy – Costruire e distruggere (olio 1940)

● La Mostra « *Cent Tableaux d'Art Religieux du* XIV *Siècle à nos Jours* » dove figuravano numerose opere attribuite ad autori italiani, è stata aperta fino al 28 febbraio alla Galleria Charpentier, a Parigi.

● Si è chiusa il 20 gennaio, alla Galerie des Beaux-Arts a Bordeaux la *Mostra degli Artisti Italiani premiati alla VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, organizzata a cura della Dante Alighieri.

● Sulla controversa figura di Monsu' Desiderio, pittore che lavorò a Napoli nel 1620, ed in relazione alla riapertura delle Sale Italiane al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, nonchè a due esposizioni avvenute lo scorso anno (Roma, Gall. dell'Obelisco, e Sarasota, in Florida), il Critico d'Arte Marcel Brion pubblica un articolo sul Settimanale « ARTS » del 2 gennaio 1953.

● Il Pittore Luciano Bartoli, dell'UCAI di Trieste, ha curato l'arredamento completo della Cappella dell'Opera « Presbyterium » di Padova, editrice di « Settimana del Clero ». Per la stessa Cappella ha eseguito anche una « Via Crucis ».

Raffaele De Grada – Campi di grano (olio 60×75)

MOSTRE A MILANO

RAFFAELE DE GRADA

Raffaele De Grada, con l'impegnativa ed esemplare mostra alla Galleria Internazionale, in cui apparivano anche opere di più di vent'anni fà, chiarisce definitivamente la singolare posizione che egli occupa nella pittura italiana del nostro tempo, soprattutto in rapporto al « Novecento » del quale egli fu una forza fra le più vive e sicure. E come, pur nel clima di fredda austerità e di rigida accademia di quella tendenza, egli fosse uno degli artisti più liberi, meno soggetti alle influenze del gusto e ai dettami didattici, lo si comprende, oltre che da alcuni dipinti di quel periodo, così personali, così resistenti al tempo e alle mode, dalla produzione recente, in cui apparve evidente la continuità di un lavoro coerente e pensoso dei problemi del vero e della pittura di fronte alla natura, attraverso uno sviluppo costante fatto di esperienze e di assimilazioni, di ricerche e di approfondimenti dentro una realtà viva e umana, quindi universale.

Si è parlato spesso di una discendenza cézanniana di De Grada, per il suo modo d'interpretare la natura attraverso una schematizzazione di piani e di volumi, con la riduzione del colore ai toni essenziali, ma in questo senso, allora, tutta la pittura contemporanea discende da Cézanne, la cui operà rimane la lezione più autentica, più attuale e più nuova anche per comprendere il problema della realtà in pittura, nei suoi valori volumetrici e strutturali.

Bisogna, invece, soffermarsi sulla solidificazione di quelle notazioni coloristiche e sulla puntualizzazione di quelle abbreviazioni formali, che in Cézanne erano il risultato di una grande sintesi realistica, elaborate da De Grada per esprimere una visione unitaria e ben individuata della natura.

La ricerca di unità naturalistica e di sintesi espressiva è evidente, come l'impegno maggiore e più sofferto, in tutto lo svolgimento della sua pittura, dal periodo del « Novecento », del quale in questa mostra, fra gli altri, è presente un indimenticabile lavoro del 1927, « Campagna Sangemignanese », solidamente costruito, alle opere degli ultimi anni, attraverso cui passano sobri e poetici paesaggi della Versilia, suggestive visioni di Bardonecchia sotto la neve, fresche immagini milanesi, succose nature morte, dipinti tutti con forza e semplicità.

GIUSEPPE MIGNECO

La mostra di Giuseppe Migneco alla Galleria La Colonna *ha rinnovato l'interesse critico su questo forte pittore siciliano, che, in questi ultimi anni densi di polemiche e di dibattiti attorno al realismo, si è trovato spontaneamente al centro del movimento, senza alcun presupposto intellettualistico e, soprattutto, senz'alcuna inversione di rotta, ma semplicemente continuando una lotta che già da tempo lo impegnava con ferma convinzione.*

La posizione realistica di Migneco, intesa in senso umano e sociale, risale al periodo di « Corrente », quando, immerso, moralmente e spiritualmente, in quel fervido clima di rinnovazione dell'arte italiana, che si riallacciava alle eroiche esperienze degli impressionisti e dei post-impressionisti francesi, si abbandonava furiosamente al fascino di Van Gogh, variandone i gialli, i verdi, i rossi e le linee ondulate nelle sue composizioni accese di significati e aspre di contenuti, in cui si sentiva viva la presenza dell'uomo con la sua sofferenza. Migneco si buttò completamente nell'esperienza espressionistica, che il clima culturale di « Corrente » aveva portato su un piano di angosciosa attualità dopo l'innesto postimpressionistico. Il colore per merito di quella tormentata generazione visse una stagione bellissima che non sembrava più possibile dopo le tetraggini tonali del « Novecento ».

Anche Migneco fu tutto preso dal colore ch'egli sentì in funzione esclusivamente espressiva, caricandolo di sensualità e di significati interiori. Un colore denso, grasso, ricco di violenze cromatiche e di accensioni luminose, che si muoveva seguendo una linea disegnativa ondulata.

Negli ultimi anni della guerra il colore va raccogliendosi entro forme più bloccate in una ricerca di semplificazione, fino a quando, dopo la spaventosa conflagrazione, il problema della realtà, sempre vivo e sentito in Migneco, si affaccia in tutta la sua tragica attualità.

Le ultime sovrastrutture formali cedono ad un'apertura di piani, le accensioni cromatiche si attenuano, si smorzano e il colore si placa in aperte campiture smaltate. E' in atto un profondo processo di chiarificazione linguistica, attraverso il cui alfabeto semplice, elementare si muove e s'illumina un mondo di creature vive e umane. Sono contadini, pescatori, soldati, ragazzi, donne, colti nel loro dramma di tutti i giorni e resi con estrema semplicità come è semplice la loro stessa vita. E' la gente della sua ardente Sicilia. La stessa gente che troviamo in tutte le parti del mondo con i suoi tormenti e le sue eterne speranze.

Questo è il realismo di Migneco, fatto di umanità e di verità, senza pregiudizi, senza sovrastrutture mentali, affidato esclusivamente al sentimento che la semplicità dei mezzi pittorici — una linea fortemente incisiva e un colore castigato dove i blu hanno una risonanza marina — illumina di sincerità e di una profonda ragione umana.

Enotrio Mastrolonardo

Giuseppe Migneco – La spannocchiatrice (olio 1952)

✶ NOVITÀ IN LIBRERIA ✶

ROMANO ROMANI "TEOLOGALE,,

La poesia di Romano Romani non mi pare classificabile, e in questa inclassificabilità io trovo già la prova della originalità di questo giovane poeta che da qualche anno, senza pretenderlo ad eccezionale, umilmente, in silenzio, e quindi senza strombazzature, porta al linguaggio un contributo di gusto che non sa nè d'influenze nè di deformazioni di cattedra. Conosco Romani abbastanza per sapere di lui che non gravato nè intimidito da vesti di curialità letteraria non si è sentito costretto al menocordismo, che è come si sa un po' il difetto dei poeti letterari italiani, ma deve la sua buona fortuna, pur se ancora in una ristretta cerchia di lettori, alla rarità di certi motivi interni, e pur di straordinaria raffinatezza, densa e suggestiva, che meglio rivelano e consacrano in modo lirico l'interpretazione di quel divino male che è l'esser vivi ed amare. Una sottile malinconia vena le sue poesie, una malinconia che ravvicina il desiderio che sogna e anela allo scoramento di una impossibile felicità. Ardito dinanzi al mistero della vita, Romani rifregia la sua schiettezza venturosa in effetti che sembran facili e di poco impegno. E invece non sono. Sì, forse avverti qua e là la desolatezza di Montale, il piacere del ricalco che è in Quasimodo, la voce rinnegata e dolente di Ungaretti, ma è semplice ricordo d'altra poesia, semplice quel che basta a dare alle sue parole indolite un'espressione, un tono tutto suo. E' però poesia che si commuove nella pena di una sorda sofferenza che grida e si scarica nella disperata avidità di Dio, ch'è perno dell'esistenza. Dal quale egli rifugge e al quale tende con *gridata* parola, in un contrasto che s'accende di improvvisa sollevazione, in un assottigliamento di materia espressiva:

io traccio col sangue fatue postille
all'enigma del tuo volto essenziale.

....

ma sia là o non sia.
e sia al di qua o al di là dell'apparente
[immagine
lineo oscuro torpore e potenza faticosa
o eterna lampante parola.
come stoffa lieve io patisco il tuo amoroso
[fuoco
l'inquisizione all'angoscia nella mia indifesa
[costanza di sonno
o levo contro di te la fronte sconfitta ban-
[diera
sulla roccia calcinata dell'impassibile dispe-
[razione.

Eli Eli, lamma sabactani?

Le parole si scambiano qui la mutua forza, e dietro loro i sensi diversi. Nelle immagini l'arida rovina si scioglie in un'ansia morale che riempie di sè l'aria tutt'intorno. Romani aveva cominciato coi suoi primi versi, accanto all'amaro gusto di situazioni sterili e deserte, a esercitare certa sua destrezza verbale tra una sofferenza d'epidermide e una letteraria compiacenza di spietata ironia. Era un tentativo di far sentire la sua voce nuova, ma scrissi, allora, che egli certo ignorava di comporre solo in chiave di sentimentalismo. Non ha avuto bisogno di consigli. Si può suggerire, del resto, il modo di scriver poesie? E che gioco sarebbe cotesto? E' stato bravo Romani in questi anni, ed ecco ora questo *Teologale* (Edizioni del « Presente »), che è davvero tutto ispirazione e tutto ripensamento, e poesia, scrive Mario Petrucciani nelle sue *ragioni* introduttive al volume, di strenuo coraggio, la cui essenza, impegnativa e nel consistere implacabile del bene e del male. E si sbaglia qui chi pensa già a un nuovo poeta maledetto, se appena appena consideri che non esiste qui un dualismo Dio-maleficio, pur se Romani dimostra di amar Dio nel maleficio dell'esistenza.

Ho parlato, si badi, già di coesistenza del bene e del male, ma mi spiegherò meglio se dico che qui superando il male il poeta vuol raggiungere il bene (*in questa frana siamo aggrappati a un raggio di sole...*) anche se ancora non sente di poter accettare una concezione religiosamente conformistica. Non mi pare vi sia in questo libro un inutile ed ermetico idealismo magico. Non potremmo ricorrere neppure a certa teosofica vocazione di un Onofri che spesso tornava ad assumere nascosti valori simbolici e cifrati. Forse potremmo dire che certi versi intuitivi-spirituali affondano le proprie radici in lontanissime esperienze. Ma non potremmo, non potrei, negare che in questa babele di poeti, Romani va considerato un bellissimo ingegno per la sua tremolante umanità contemplativa, per la sua vivezza figurativa, per la concretezza e adesività dei suoi mezzi espressivi ai sereni dettti dell'ispirazione. Un poeta, insomma, che per saporita scaltrezza di accenti e di cesure, oltre che per suggestiva invenzione, va tenuto dacconto.

Renzo Frattarolo

VETRINETTA

DONNE - FRATTINI - GARCIA BLANCO - KEATS - MAIER - MAROS DELL'ORO - NIBBI - ROMBI - SHAKESPEARE - TOSTO DE CARO

SHAKESPEARE, *Sonetti e canti*. Trad. di Francesco Politi. Chiantore.

KEATS, *Introduzione, scelta e versione a cura di F. Politi*. Garzanti.

« *Mais nous savons que nous avons souvent sauvé plus que ne savent les Savants!* »: è la risposta che il Politi dà al « dotto che vuol tradurre »: non priva di orgoglio, come si vede, nè di modestia, se il fine che egli si propone è di « salvare qualcosa ». Salvare, naturalmente, la poesia: intento che lo metterà in duro conflitto anche con i poeti traduttori di Shakespeare (si vede bene a chi allude): poeti « fuorviati da sigle di poetica novecentesca ». Poichè, per il Politi, « l'accostamento alla sensibilità moderna d'un testo d'altra epoca non si raggiunge... per via di schemi e adattamenti estrinseci, *à la mode*, ma solo attraverso l'intensità con cui si rivive e l'efficacia con cui si riesprime il testo antico ». Si potrebbero metter mai d'accordo così opposti rappresentanti dell'idea del tradurre? Gli uni convinti che della poesia possano riutilizzarsi soltanto i germi *à la mode*; l'altro, che si debba principalmente riesprimere, cioè risentire l'emozione primigenia. Non c'è dubbio che il Politi s'è preso il compito più difficile, e lo assolve con una diligenza e un calore che talvolta producono il miracolo, sia in Shakespeare sia in Keats. I limiti, ovvero la durevolezza di esso, sono insiti nella regola che il Politi s'infligge: il rispetto massimo del testo (del metro, e della rima). Tal palla di piombo al piede fa più strascinato il verso tradotto dell'originale, e talvolta un po' comica l'ingenuità, o drammatico il semplice vaneggiamento sentimentale; ma non per niente si dice che ogni lingua ha un suo genio, che, travestito, avrà sempre un che di goffaggine. Orbene, noi diremmo che i momenti felici del Politi sono costantemente rivelati dall'eleganza, così che si scoprono anche a prima lettura; e, a sua lode, sono molti. Ma si veda quanto siano sempre di Politi questo Keats e questo Shakespeare, per concludere favorevolmente circa la vocazione poetica del traduttore, pessimisticamente circa la vanità del tradurre in rima.

PIETRO ZANNI

●

JOHN DONNE, *Rime sacre. A cura di Enzo Giachino*. Torino, Einaudi.

Precedute da « La vita e la morte del dottor Donne » di I. Walton, corredate di un'Avvertenza e di note dall'eccellente traduttore Giachino, queste « Rime sacre » costituiscono la seconda, elegantissima pubblicazione della « Nuova Collana di Poeti Tradotti con testo a fronte ». Aveva già avvertito, anni fa, M. Praz: la poesia del Donne « ricordata, in tempi di razionalismo e di classicismo, solo come esempio del modo in cui un poeta non dovrebbe scrivere, è tornata in onore presso i moderni ».

« Donne, vagheggi femmine o santi, non sa più amare che Dio », scrive Giachino, intendendo aiutarci « a superare l'ostacolo delle investigazioni psicologiche di scarso frutto » a tutto vantaggio dell'attenzione « che dovrebbe venir riservata al poeta ». Prete a 42 anni, dopo essere stato cortigiano avventuroso, e libertino cinico e ardente, apostata (da cattolico a riformato) non senza scatti o sofismi di autodifesa (p. 113), questo poeta del '600 ci sembra il lirico meno adatto a convalidare una poetica dell'autonomia, anche se il Praz ci forniva un sussidio storicamente più preciso a tal genere di lettura: « Nato in un periodo in cui l'eroe era l'uomo di corte, invecchia in un'epoca in cui l'eroe è l'uomo di chiesa ». In Donne è svolgimento anche lirico, oltre che psicologico, così che in queste *Rime Sacre* non abbiamo un Donne *dimidiatus*, semplicemente perchè abbiamo un Donne *auctus*. Non è ad una faccia del « bifronte » che oggi guardiamo, ma all'espressione finale di un volto che, trasfigurandosi, s'irradia; nè vale scoprire « innegabile somiglianza... tra le pagine sacre e le profane », soltanto perchè la « famigerata elegia *To his Mistress going to Bed* » dimostra un *impegno* « che non si riscontra in tutti i componimenti religiosi »: questa è letteratura di cui, sia detto con rispetto dei gusti altrui, si può anche essere arcistufi. Dai versi di *Love's Alchymie*: « Hope not for minde in women... » (« Non sperare di trovare cervello nelle donne: anche al massimo della loro dolcezza e arguzia, non sono che mummie invasate », ove riconosci Persio, con il gusto satirico dell'epoca), al XVII sonetto, l'oggetto, o meglio la mediatrice di poesia, da mummia s'è fatta scala al Fattore: uno svolgimento e una sublimazione, un *Pilgrim's Progress*, senza il cui punto d'arrivo, davvero avremmo un Donne meno che *dimidiatus*: « Dacchè colei che amavo pagò il tributo estremo / A natura ed a' suoi, e ogni mio bene è morto, / E anzitempo quell'anima venne rapita in cielo, / Solo a celesti cose la mente mia è intesa. / Lei ammirando aguzzai la mia mente / A indagar Te mio Dio, come dei fiumi s'indaga la fonte... ». Si lasci agli esteti il giudizio estetico (per noi, d'altronde, facilissimo): non esitiamo a dire che, psicologicamente, il III Inno (« A Hymn to God the Father ») incenerisce tutto un passato, e fiammeggia alimentato da esperienze che, intese come *prove*, fanno parte necessaria del rogo. L'ultimo verso (« I fear no more »: non ho più paura) è un'uscita a riveder le stelle, e, esteticamente, la scarnificazione ultima di una poetica che aveva preso le mosse dal *wit*: « Vuoi quel peccato rimettermi tu, col quale ho cominciato, / Che è mio peccato, anche se fu commesso prima? / Vuoi quei peccati rimettermi tu, nei quali sono incorso, / E tuttavia incorro, anche se li deploro? / ...Giurami su te stesso che tuo figlio, al mio transito, / Come rifulge e come fulse rifulgerà; / E avendo tu giurato, tu m'hai in pieno assolto / E nulla temo più ».

O. S.

●

PARIDE ROMBI: *Perdu*. Milano, Mondadori.

Il neorealismo, in narrativa, ci sembra segnare il passo: se, qualche anno fa, una più immediata e talvolta grezza documentazione poteva far presa sul pubblico, oggi quel cronachismo mostra la corda, gli stessi autori ne sentono l'impaccio, e insomma si capisce meglio che non diciamo a far opera d'arte, ma a tentarla, occorrono un impegno e una carica d'umanità ben diversi da quelli con cui si poteva far documento. Un esordiente che già scarti a priori gli abbagli di quella etichetta, per scavare più direttamente e complessamente nei personaggi e nelle vicende che narra, è dunque di per sè meritevole d'un elogio: ma a Paride Rombi, bisognerebbe tributare qualcosa di più d'un elogio. Perchè il suo *Perdu* è romanzo nel senso pieno della parola: il mondo, l'ambiente, i personaggi, il conflitto, rientrano tutti in una autentica natura di romanziere e, quel che più conta, raggiungono un notevole risultato in più d'un punto della storia.

Il giovane autore, anzi, si rifà addirittura a certi temi classici da tragedia, per niente sgomento dei rischi in cui sarebbe potuto incappare, e riesce a conferire alla favola, pur nella trasognata e aspra ambientazione isolana, una sua mordente modernità.

La vicenda di questo bambino-adolescente che cerca imperiosamente la voce del sangue, senza arretrare neppure quando il presentimento e le voci maligne del paese gli potrebbero suggerire che sia meglio alla certezza una perpetua illusione, condotta con un rigore narrativo veramente insolito: e al tempo stesso con un fascino al quale si mescolano orrore e pietà, proprio come in una antica tragedia.

Il romanzo ottenne, inedito, il premio Grazia Deledda: non sappiamo se l'ambientazione sarda (anche Rombi, poi si scoprì ad apertura delle buste, è sardo) l'abbia fatto preferire dai giudici ad altre opere concorrenti; ma certo il premio non poteva meglio esser conferito. Non che ci siano, nelle pagine di *Perdu*, echi della forte scrittrice nuorese, ma proprio per la forza delle passioni rappresentate e il vigore del dramma, ci pare non si potesse meglio onorare la memoria d'uno scrittore che seppe attingere una umanità e una universalità fuori di ogni etichetta o corrente.

MICHELE PRISCO

●

BRUNO MAIER, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore*. Milano, Trevisini.

Studiare il Cellini, ritrovare il valore della sua arte entro le arruffate fila di una critica che aveva su quell'autore, in ispecie, esercitato i propri gusti e tendenze, non era lavoro facile, più che altro presupponeva una ricerca, bibliografica prima e critica poi, di tutto lo svolgimento critico. Questo lavoro lo ha fatto lo stesso Maier in due saggi, *Svolgimento storico della critica celliniana: I, Dal cinquecento a tutto l'ottocento* e *Gli studi celliniani sul novecento* (Trieste, Annali dell'Università, 1950 e 1951); ed è ora portato a mature conseguenze col presente volume. Il segreto di questa opera, che avrà fortuna, è nell'impostare finalmente due problemi, che, seppure sfiorati in brillanti esami o accennati con grande forza di luce (Sapegno e Flora), non avevano mai avuto compiuto esame: 1) sottrarre il Cellini dall'ambiente degli scapigliati e « romantici » del cinquecento e porlo invece nella sua età con i problemi e gl'interessi di tutti gli scrittori di quell'età; 2) giungere a una « definizione » del suo stile e del suo mondo di scrittore e letterato e di conseguenza, anche per questa via, legarlo alle esperienze e allo stile (pur conservandone il tocco individuale) del tempo. Perciò ben vede e ben dimostra, in un discorso critico largo arioso e sereno, il Maier che anche il Cellini partecipa « intimamente dello spirito del secolo e concepisce perciò il suo lavoro letterario, proprio all'opposto di una specie di libera uscita o di sciopero di protesta contro le leggi dei grammatici, come una cosciente funzione di stile e come un deliberato cimento, in cui egli gareggia con i letterati e gli scrittori dell'epoca sua ». Di larga promessa, su questo piano, sono i suoi cenni alla trattatistica del cinquecento, ma troppo rapidi e qualvolta semplicemente allusivi: laddove noi siamo convinti che lì, cioè nei trattati, c'è un mondo inesplorato per l'esame dello stile e dei motivi di poeti e letterati del cinquecento. Noi stessi abbiamo creduto di stabilire i rapporti, tra trattato e commedia, nel saggio *Avviamento alla commedia fiorentina erudita del '500* (Asti, Arethusa, 1951).

ALDO VALLONE

●

ALBERTO FRATTINI, *Poeti italiani del novecento*. Alcamo, Edizioni Accademia di Studi « Cielo d'Alcamo ».

Il Frattini, che noi abbiamo seguito nella sua intelligente attività di critico e di esperto di letteratura contemporanea, raccoglie in questo volume saggi e articoli apparsi su questo giornale e in altri e su riviste letterarie. Giova però dire che il volume ha una sua unità sia di pensamento (ogni articolo è rivolto ad individuare il centro d'ispirazione del poeta), sia d'ambientazione storica (difatti ogni *pezzo* appartiene ad esperienze di vita letteraria contemporanea). In vero nella *Premessa* egli parla di *prove di lettura*; e a buon diritto, perchè sono ancora esperienze, alcune anzi audaci, intorno a poeti dei quali « sarebbe azzardato avanzare una valutazione perentoria, un giudizio bloccato o, peggio, gerarchizzato su una scala graduante di nomi e figure »: il termine, dunque, di *prove di lettura* è segno sì di cautela del critico ma anche di scrupolo o modestia. Per lo stesso periodo, trent'anni fa, circa, Attilio Momigliano intitolava un suo volume miscellaneo « Impressioni di un lettore contemporaneo ». Or dunque, per l'intelligenza del pensiero critico del Frattini, basta meditare sullo studiato passaggio dal termine *impressioni* all'altro *prove*. Il Frattini infatti è rigido nel suo discorso critico, poco o nulla concede alla suggestione, e in lui tutto assume un tono di naturale pensamento. I suoi saggi persuadono (anche quando non vuole sembrare crociano) quasi sempre (specie quelli su D'Annunzio, *s'allontana*, su Onofri, su Grande, su Quasimodo, ecc.): anche in quelle riserve sull'ermetismo (che in questo volume è l'ombra dominante), di cui giustamente si riconosce il puro valore polemico (come il Gentile del futurismo) nella letteratura italiana contemporanea. Un elogio poi a parte per l'edizione elegante e sobria, per nulla provinciale.

ALDO VALLONE

●

GINO NIBBI, *Oracoli sommessi*. Firenze, Marzocco.

Questo nuovo libro di Gino Nibbi contiene in ordine alfabetico definizioni di concetti, di uomini famosi, di città, di poesi, di animali, di oggetti, di cose. Chi conosce l'autore molto da vicino, intuisce a volo che tali definizioni, in forma più o meno aforistica, sono la conseguenza delle sue personali esperienze fatte in un lungo peregrinare per il mondo. E bisogna subito dire che qui troviamo interpretazioni abbastanza personali dei temi prescelti. In complesso, il suo atteggiamento è puntiglioso, ed è condotto coraggiosamente per 230 pagine, in quello stile denso che gli conosciamo.

Si dovrebbe dire di più: tra questi « oracoli », sebbene fuggevolmente, sono lumeggiati con molta penetrazione, gli aspetti di certe verità eterne.

Certo, il libro rivela l'abito profondamente scettico dell'autore che si compiace di navigare contro corrente, per rinvenire di tanto in tanto delle inesattezze e delle lacune a proposito di fame già consolidate. Egli precisamente si ingegna a rettificare molti giudizi collaudati dalla opinione comune, ma solo per goderseli da un punto di vista diverso.

Ora, come genere, il libro rimane inclassificabile. E tuttavia si legge volentieri per la varietà delle notazioni inattese, talvolta serenamente polemiche, tal altra umoristiche, e perfino liriche.

Queste meditazioni fuori dall'ordinario, queste condensazioni aforistiche, questi oracoli succinti, si raccomandano a coloro che vogliono svagarsi, senza perder di vista il gusto intimo delle cose. Dovessimo definirli per *Oracolo succinto*, li diremmo sugosi scacciapensieri.

ELIO FACI

●

ANGIOLO MAROS DELL'ORO, *Filosofia scienza e tecnica dal positivismo a oggi*. Firenze, Felice Le Monnier, 1953.

Si va sempre più facendo strada, nel pensiero odierno, la convinzione che una sola filosofia sia ormai possibile, che sia, più che astratta interpretazione di una presunta struttura della realtà, ripensamento organico della cultura in generale.

Di fronte all'apparente frammentarietà della cultura dell'ultimo secolo, il Maros dell'Oro si è chiesto se non sia possibile e non si debba cercarne l'unità fondamentale in una giusta valutazione dei motivi dominanti dello svolgimento, in fondo, parallelo della filosofia, della scienza e della tecnica. Certe concezioni prevalenti, oggi, nelle menti colte non si possono, a rigore, attribuire più all'una che all'altra forma di attività spirituale. Un epilogo dei vari contributi avrà, per lo meno, un valore di chiarificazione.

Allo scrittore non sono sfuggite le difficoltà dell'impresa. Egli chiede, anticipatamente, venia al lettore della provvisorietà e di una inevitabile elementarità della sua rassegna.

Maggiore attenzione egli dedica al valore della giovane epistemologia, nella quale sembra egli ravvisi assai maggiori possibilità metafisiche di quanto non se ne riconoscano generalmente a essa. In altri termini, si profila, in lui, la speranza che l'epistemologia sia in qualche modo un « superamento » di non pochi residui di astrattezza ancora regnanti nella filosofia dei filosofi puri. Questo si dice, qui, e si avverte come impressione di lettura. La modestia e il riserbo del Maros dell'Oro sono troppo esemplari perchè egli sia spinto a dichiarazioni di così grande impegno.

Non poteva mancare a una disamina del genere la discussione, oggi sempre più lecita, sul significato etico, sia della scienza in generale, che della tecnica in particolare. Il Nostro è deciso per l'apologia delle incriminate. Egli è convinto che si esageri, per lo meno, nelle accuse, e che, in fondo, nulla di veramente importante sia intervenuto, negli ultimi tempi, a diminuire la fiducia millenaria nel valore di civilizzazione e di progresso attribuito alla scienza moderna. Una discussione del genere ci porterebbe troppo lontano, e ci limitiamo a rimandare i nostri lettori al libro, che ha il pregio di una scrittura limpida e vivace, non turbata da eccessivi tecnicismi verbali o concettuali.

POMPEO FALCONE

●

MANUEL GARCIA BLANCO, *Don Miguel de Unamuno y la lengua española*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1952, in 16°, pp. 80, fuori commercio.

La fama di saggista e di espressore delle forme più drammatiche dello spirito contemporaneo hanno fatto velo, agli occhi dei più, sull'Unamuno cattedratico ed erudito. E' certo che questo Unamuno minore è stato, quasi sempre, in funzione del meglio noto e caratteristico.

Recitando il discorso inaugurale di questo anno accademico, il professore salmantino di Grammatica storica della lingua spagnola, Manuel Garcia Blanco, ha creduto suo dovere di successore del Maestro una illustrazione delle sue benemerenze di linguistica. N'è venuto fuori, più che un discorso di cerimonia, un denso e prezioso saggio sull'argomento.

Unamuno, nato scrittore, condannato alla cattedra, sentiva la lingua come vita. Alieno dall'opera di schematizzazione, che è propria del filologo, si accingeva, invece, proprio a infrangere schemi per restituire alla parola e alla frase la libertà nativa.

Giovanissimo, entra in lizza per la questione, allora viva, del *casticismo*, e, da precoce iconoclasta, fra le ire dei contertanei *casticisti*, dimostra la falsità e sin la mistificazione implicite nell'assunto di quella pretesa varietà idiomatica dello spagnolo. All'astratto tentativo di dare vita a una terza o quarta lingua della penisola contrapponeva la necessità di secondare la nascita di quello, che egli chiamava il *supercastigliano*, una lingua comune delle civiltà gemelle, arricchita e potenziata, secondo lo stile, che egli stesso adottò nelle sue opere più strettamente letterarie, dei più vivi ed espressivi apporti regionali. Applicò il termine, per esemplificazione, al nascente ispano-americano.

Sollevava, poco dopo, altra questione, dei *dobletes*, dei termini spagnoli derivati dal latino, in doppia forma, culta e popolare, dando decisamente la sua preferenza alle forme popolari, volendo, come si è detto, sintonizzata la lingua alla vita.

Alla fossilizzazione semantica della parola, che giudicò conseguenza della lingua « vista » — dove il simbolo è immobilizzato nella scrittura — contrappose la mutevole flessibilità della lingua « udita », mercè la quale il senso è in funzione del sentimento. Progettò, anzi, sotto l'influenza dello Spencer e degli spenceriani, una storia biolinguistica del castigliano. Biologismo, ci avverte Fernando Huarte, metaforico, però, in lui e per lui, e didascalico più che sistematico.

Unamuno, del resto, non era spirito da racchiudersi in formule. E' probabile che il suo filologismo non sia stato più che pretesto di varietà, come egli stesso sembra dichiarare in una lettera già sin dall'ottobre del 1897. Confessava, appena tre anni dopo, a Clarín il suo sacro terrore di una fama di erudito, di un *sabio*, che significasse *savant* e non *sage*, e confinava nei cassetti dodici anni e più di pazienti ricerche.

Sostanzialmente, anche qui, la consueta oscillazione unamuniana tra poesia e filosofia, con un vago istinto, se mai, di conciliazione delle due forme spirituali in una tecnica dell'espressione, intrisa di amore e di gusto, più che astrattamente filologica. Di questa passione tecnica la memoria del Blanco ci dà esemplificazioni puntuali, abbondanti e istruttive, che onorano il suo acume di ricostruttore e la sua devozione alla figura e all'opera di Don Miguel.

POMPEO FALCONE

●

ANDREA TOSTO DE CARO, *Sole Alto*. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.

Una originale copertina — sulla quale son riportati i titoli dei precedenti volumi, e a tergo « La sorte » una delle più belle liriche — ci porta questo « Sole Alto » di A. Tosto De Caro, uno dei poeti di quella « Tradizione » cui Pietro Mignosi riuscì a dare un profilo non confondibile nel quadro della poetica novecentesca.

Stima schietta, ma contenuta, come esige la sua figura sacerdotale, nutrimmo sempre per il lirico resoci caro da una recente conoscenza personale. E siamo certi che è profondamente meritata, a giudicare dalla dedica del volume: « Alle anime che ho incontrato » dov'è espressa tutta la spiritualità dell'antico direttore di « Parva Lucerna » che non pensavamo di ritrovare così giovane ancora.

Hanno scritto che in « Sole Alto » Tosto De Caro « ritrova una maggiore intimità col suo mondo e le sue creature ». Ed è vero. Basterebbe a provarlo un verso: « Le nostre case sono calde delle nostre pene ». Ma se la sintesi qui è piena, poche voci oggi convincono all'ascolto: « Tu lo sai, o Signore, quanto le amiamo: - come trafiggono di incanti le nostre pupille ».

C'è la virile dignità del poeta che muore quando nasce il suò canto, eppure « nel dolce morire sente che è giorno ». Soffre egli, come tutti i poeti, nell'esprimere la sorte e il dolore delle creature, eppure sa di essere al centro dell'ansietà degli spiriti, vittima privilegiata della Grazia doppiamente elargitagli: come soldato di Cristo e come poeta.

Di questa poesia mite e raccolta, vigorosa e discreta, dovrei citare troppi passaggi felici. Ce ne sono un po' dappertutto e particolarmente ne « L'Antilope », in « Angeli lungo i torrenti » (« quando gli angeli più belli - si curvano a bere e poggiano il pie' nudo - parlando: le grandi ali fanno un arco - sotto cui passo »), in « Mari », in « Incontri con la notte » (« ...ed il giardino slega la cintura di siepi »), in « Colloquio con una colomba » (« Il paese, da lungi, sembra un fiore - che nasce dietro un lume »), in « Preghiera per i poeti » ecc.

Ma a noi preme cogliere l'essenza più riposta di queste meditazioni soffuse di una religiosità trepida e ferma ad un tempo, che affiorano dal profondo di un'anima che patisce della rinuncia e alla rinuncia è grata perchè ad essa deve il sommo privilegio del dono.

Ed è qui veramente il segreto che fa sorridere il prediletto di pacata beatitudine: essere consapevole che se la rinuncia lo fa vittima designata, la compensano con l'offerta di un immarcescibile frutto: la Poesia.

AURO D'ALBA

PITTURA DI CARLO LEVI

Per chi lo conoscesse soltanto per averlo incontrato con la giacca da cacciatore e il berrettone di pelo che danno al suo aspetto un'aria stranamente esotica, Carlo Levi potrebbe sembrare aureolato da un certo modo eccentrico di presentarsi nella vita il che sarebbe, del resto, in pieno contrasto con tutta l'arte sua di [illegible]

Ma [illegible] che quegli [illegible] che la traduzione pittoresca della sua innata radicalissima libertà interiore, l'interpretazione estrosa e schietta di una vita protesa verso il mondo non [illegible] osservatore di costumi distaccato e [illegible] sociale del compatimento, animato e [illegible] te di riparazione che non s'appaga dell'arte ma che spinge l'arte stessa a denunciare l'amarezza della vita degli umili.

Questo, in fondo, è anche il significato delle sue pagine migliori alle quali l'opera sua di pittore servirebbe in qualche modo da illustrazione se proprio una tale pittura non fosse già, nella sostanza più intima, commossa da un uguale tormento umano.

La mostra d'una quindicina di quadri alla galleria del «Pincio» di Roma, è legata al mondo poetico di Levi da più ragioni e soprattutto dall'insistenza su un tema a lui caro, attraverso le esperienze sofferte e [illegible] nelle campagne brulle, aride e aspre del Sud [illegible] no più che la vita, l'umanità assorta e fatalistica dei contadini calabresi.

Il modo singolare con cui il pittore-scrittore ci offre, nello squadro spesso angusto della tela le sue contadine in lutto, gli uomini dai volti scavati, i bimbi gracili e intenti è proprio quello di certe analisi di tipi che incontriamo nel «Cristo s'è fermato a Eboli» gente vista da vicino e guardata negli occhi [illegible] e dal dolore, d'una tinta di creta o di fango, nei quali soltanto lo sguardo penetrante, febbrile, insostenibile, esprime l'immensa amarezza della vita duramente strappata giorno per giorno, alla miseria.

L'aspetto di tutti quegli occhi che vi [illegible] te in una sostanza senza grazia di [illegible]

di inquietante» rivela la volontà del pittore di [illegible] il nero di queste immense pupille affondate [illegible] l'ombra delle sopracciglia d'un significato che va oltre la verosimiglianza naturalistica e l'esperienza d'un rude realismo. Anche il fatto che egli ami tagliare bruscamente questi suoi personaggi [illegible] dalla fatica, induce chi osserva a riflettere sul valore, per così dire, di «diagnosi» che l'artista assegna alle figure che dipinge.

[illegible] il significato analitico e individuale [illegible] penetrante esame [illegible] una categoria umana, anzi, il volto più [illegible]

Questi «Tre braccianti» dai berretti piantati sui capelli con un gesto che si indovina abituale e disattento, si sono avvicinati uno all'altro per entrare tutti nel quadro dietro di loro è il paesaggio grave, terragno, quello che è come l'aspetto ossessivo d'un mondo, nel ricordo e nella fantasia di Levi «Il paesaggio sta dietro le figure dei miei quadri di Calabria» egli dice: «è per me il paesaggio più vero che io conosca, ma non è questo o quel paesaggio e tanto meno uno schema. L'ho visto per la prima volta tanti anni fa, nelle argille desolate di Lucania, che si stendono a perdita d'occhio da [illegible] talbano, dove sulle bianche distese de[illegible] Il suo colore è quello della terra antica nuda, bruciata da tutti i soli, lava e spogliata da tutte le piogge; è lo stesso colore del viso degli uomini e delle donne».

In queste pitture recenti, infatti il Levi sembra aver ridotto anche più i colori della sua tavolozza, già tipicamente semplice e quasi povera, per il passato quel che di riarso, che com[illegible] teressante» nature morte di funghi, studi di figure e oggetti disadorni, si è accentuato fino quasi a divorare il colore. Esso resta come materia in fermento e sostituisce il disegno accompagnando la forma in un giro di pennellate grevi, sinuose, talvolta quasi [illegible] strette a sostenere «espressionismo»

stile pittorico che, d'altra parte, esalta l'intimo dolore o l'attesa sfiduciata di questa umanità contadina ma subito [illegible] il termine non corrisponde [illegible] che non si fonda sullo sconvolgimento della forma per esaltare l'espressività concitata, ma piuttosto indugia attorno al suo tema con una sorta di compassionevole sentimento.

Lo scrittore-pittore è troppo dotato di intelligenza per non avvertire il pericolo d'una presentazione «ciclica» di queste sue opere che mostrano le «Dramatis personae» di un racconto a largo respiro ma non teme il pericolo e lo tratteggia, nella sua pagina introdut[illegible] tura distesa e continua «Direi che questa dovrebbe essere la vera funzione e il principale vantaggio delle espo[illegible] le opere liberandosi completamente dalla mentalità del frammento o della [illegible]

[illegible] il «comporre» senza comporre, e cioè di lasciare che le pitture, richiamandosi l'una all'altra per una necessità di «ambiente» si vadano componendo nell'attenzione del visitatore con quella coerenza di rapporti che l'artista aveva nell'animo.

Egli, d'altro canto, evita l'illustrazione, per una sua esigenza singolare che assegna anche a tante pagine, il valore di presentazione individuale, tipica, [illegible]siva, per la quale del racconto si rammentano determinati tipi «visti» e fermati sullo sfondo del loro ambiente abituale. Con ciò vien fatto di confermare quella unità che sempre esiste nel mondo dell'arte [illegible] della diversa tecnica appare [illegible] e che nascendo da un unico artista si configura invece in modo analogo.

Non è forse su tutte le descrizioni del Levi scrittore un tono fermo e abbacinato come nella sua pittura? Non si incontrano anche lì quei volti che vi

Carlo Levi - Madre contadina (1952)

fissano in modo strano, che sembrano [illegible] una vita chiusa nel fondo degli occhi, [illegible] ca di Carlo Levi rivolta a presentarci l'umanità contadina del Sud, ha affrontato il pericolo di lasciarsi prendere dall'imperativo della documentazione sociale, superandolo, nei momenti migliori per forza di emozione e umana [illegible] dei tanti cartelloni di propaganda, perché l'artista dopo aver conosciuto nel[illegible] a presentar[illegible] come pittore [illegible] quel tempo aspro [illegible] della fantasia e del animo.

[illegible] per il costume di festa per il colore locale come troppo è [illegible] nella nostra pittura ottocen[illegible] rude guardate fino in fondo da una natura [illegible] complessa per [illegible] e sempre diretta [illegible] la pittura ma [illegible] quale lo stimolo [illegible] di umano compatimento che [illegible] re tanto negli scritti che dalle tele.

Valerio Mariani

Carlo Levi - Tre braccianti (1953)

Carlo Levi - La vedova (1953)

● Il 6 marzo, nel palazzo Liljevalchs Konsthall di Stoccolma, alla presenza di S. M. Gustavo Adolfo Re di Svezia, è stata solennemente inaugurata la Mostra d'arte italiana contemporanea, organizzata dalla Biennale di Venezia per incarico dei Ministeri degli Affari Esteri [illegible] della Mostra, che ha carattere prevalentemente storico, presenzierà in forma ufficiale, in rappresentanza del Governo italiano l'on. Martino, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri. L'on. Martino, che è uno studioso di problemi artistici, illustrerà con un discorso l'evoluzione dell'arte italiana nella prima metà del secolo.

Salvatore Li Rosi - Presepe (terracotta)

SCULTURE DI LI ROSI DONATE A TRIESTE

Su tutto l'arco alpino che fa da barriera a settentrione alla nostra Penisola, crescono da secoli foreste di pini e di abeti, e da [illegible] montanare, con tanta abbondanza di materia prima a portata di mano, si sono date alla scultura in legno. Per ricordare [illegible] pensare alla scuola di Tolmezzo che nella seconda metà del Quattrocento e nei primi decenni del secolo seguente lavorò nella Carnia e dall'acroro carnico fece discendere a Udine a Pordenone a Spilimbergo a Cividale a Palmanova e negli infiniti borghi e villaggi costellanti di torri e campanili tutta la piana del Friuli, quelle statue e quelle pale lignee che sono una delle ricchezze caratteristiche del rinascimento popolano tra l'Isonzo e il Piave. Rustica e magari aspra e provinciale scultura che non è priva però di virile sentire e di robusto carattere. E' da quella rustica e montanara scultura che nascerà la rude e animosa pittura di [illegible] prenderà l'avvio, con quel rupestre ma [illegible] Giannantonio da Porde[none].

I tempi moderni non hanno spento le fonti di quella primitiva e mon[illegible] produzione. La vita delle città più progredite e più colte ha condotto la scultura come ogni altra arte per le vie di una cultura più aggiornata, più complessa e d'ispirazione, meglio che nazionale, largamente europea. Ma le vecchie rocce delle montagne la rude [illegible] naturalmente trattengono la vita, e l'arte che le rappresenta, in un clima di più arcaico sapore, in uno spirito che qualcheduno dirà attardato, ma che il più acuto osservatore troverà di non minore forza talvolta, e di una umanità che non vuole staccarsi da una profonda tradi[zione] [illegible] se ma così viva e volta, così tenacemente [illegible] spirito. Queste vecchie scuole alpine quelli focolari di arte primitiva, questa figurativa di semplicità montanara e di montanara fedeltà non devono andare distrutti. E' molto giustamente i preposti all'Istruzione in Italia cercano [illegible] correnti di una modernità tendente a travolgere ogni residuo del passato, le [illegible]

[illegible]

[illegible] per la sua arte, e insieme così semplice e cordiale, così lontano da ogni posa e da ogni accademico sussiego, questo uomo così popolarescamente umano si fa intendere a meraviglia tanto da docenti quanto da scolari alesini, per la maggior parte ladini o di origine tede[sca] [illegible] senza apparent[illegible] prodigiosamente unire e affratellare tutti gli uomini. E se il siciliano Li Rosi ha saputo legarsi per le vie del cuore oltre che per i tramiti dell'intelligenza una popolazione di origini tanto da lui diverse e lontane, vuol dire che questo maestro che s'è creato un nome insigne nell'arte italiana d'oggi, è anche un maestro di alto e nobilissimo [illegible] nel più largo e ancor più valido campo del[illegible] Ed è merito questo che eguag[lia] e perfino supera il pure alto merito de[ll'ar]tista.

[illegible] crea. Una ricca produzione di legni, di terrecotte, di bronzi e di marmi da qualche lustro hanno fatto conoscere, in Italia e fuori, l'ormai chiaro nome del maestro siciliano. Se si vuole, è difficile da un lato definire lo spirito e le forme della sua arte. E, d'altro canto nulla di più facile a caratterizzarla. Siamo imbarazzati, infatti, a chiamarla classica o romantica, realistica o astratteggiante, impressionista o espressionista. Insomma non è facile trovarle un posto nella selva degli ismi contemporanei. Ma nessuno, d'altra parte, deve pensare che Li Rosi sia un passatista senz'altro un tradizionalista accademico [illegible]

La ragione vera della difficoltà a def[illegible] Quindi non [illegible] quando diciamo che que[illegible] a lasciarsi incasellare in una definizione è la più facile a comprendersi da tutti. L'artista ispirato non si definisce, ma si fa capire subito e amare. Egli ricorda gli antichi e non copia affatto gli antichi. è artista del nostro tempo e non ha bisogno affatto di sistemazioni cia[illegible]

[illegible] di un gruppo di opere recentissime di questo nobilissimo maestro che un ben noto mecenate triestino ha acquistato in questi giorni per accrescere la sua già ampia e preziosa collezione, una collezione [ch]'è già un museo e di cui egli ha fatto principesco dono alla città di San Giu[sto] [illegible] sciuto da tutti i triestini è Socrate Sta[vropulos] [illegible] Socrate Stavropulos ha acquistato e donato a Trieste aggiungendogli alla grande sua collezione regalata già alla città ventuna delicate e bellissime terracotte di Salvatore Li Rosi.

Sono statuette e gruppi statuari di sog[getto] [illegible] mistero cristiano della [illegible] sovrumane.

Queste venti brevi creazioni sono un miracolo di sincerità, di umanità, di bel[lez]za.

Remigio Marini

● *Goethe e il Faust* s'intitola un volume che raccoglie due saggi di Vittorio Santoli (ed. Sansoni).

● Paolo Grassi ha parlato a Milano, nella sala del Circolo Filologico, del teatro contemporaneo. Nella sede della Famiglia Artistica, sempre a Milano, il Grassi ha offerto agli ascoltatori le sue «confidenze».

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-487

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 12 – ROMA, 22 MARZO [illegible]

Abbonamento annuo L. 2000
Estero il doppio
Conto corrente postale 1/3160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni [illegible]

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

RESTAURAZIONE DELLA RINUNZIA

In questi giorni si vanno affrontando cause, ed attenzione dell'opinione pubblica, commossa dagli atti insani di tre giovinetti, di tre alunni. Le ipotesi si accavallano, e ciascuna di esse punta l'indice contro un responsabile. Le [illegible] hanno il perno della recipro[illegible]. Il fatto è comprensibile, e se da una parte indica la sollecitudine di quanti per vincolo di affetto, o di sangue, o di magistero sono turbati dal dramma, dall'altra svela qualcosa che con parola dura, ma vera, vorrei chiamare la mala coscienza.

Perché, mi chiedo, quando ad esempio leggiamo che una madre snaturata ha ucciso la propria creatura, l'orrore per il misfatto non diventa panico? La ragione mi par semplice. Un tal delitto è respinto dalla coscienza con un riflesso istintivo, come quello con cui l'occhio si libera da un corpo estraneo. La coscienza comune sa di essere al riparo da simili efferatezze, [illegible] causa e sicura e si [illegible].

[illegible] però la coscienza ha voce così perentoria. Le sue pieghe non sempre sono monde e, per così dire, rovesciabili a testimonianza di innocenza. Germi infetti in quelle pieghe hanno ricetto e sono così quieti e discreti da passare inosservati. Di tanto in tanto qualche lieve malessere, e poi tutto ritorna in ordine.

Oggi le reazioni sui noti tristi avvenimenti documentano proprio uno di questi malesseri della coscienza collettiva, che, se non altro, deve [illegible] scere di essere stata in tanto sonno da dover essere svegliata dal grido del sangue innocente.

Svegliata di soprassalto, la mala coscienza grida, e poiché vocifera non può ragionare. Nell'elenco dei responsabili denunziati ciascuno ha dimenticato se stesso, ma in compenso è [illegible] generoso nell'allineare i nomi di altri. Abbiamo così una ghirlanda di fiori avvelenati. E poiché ciascuno dei gruppi accusati è veramente colpevole, c'è da trarre la triste conclusione che l'attentato ai giovani è polimorfo. La [illegible] al paro.

La Scuola? Ma essa è il luogo dei punti di tre inflazioni, almeno: inflazione di alunni, inflazione di nozio[ni], inflazione di professori. Di che mesta ironia si colora quel rifiuto di Socrate, [illegible] volle per discepolo un ragazzo, adducendo che costui non lo [illegible]. Eppure quella saggezza socratica, se può essere un lusso per un [illegible] fare opera educativa. Il non credere a questo, significa accettare la men[talità] che tra un alunno e un banco la differenza è che questo sta sempre [illegible] nola, mentre l'alunno vi passa soltanto alcune ore. Respingere come non necessario questo rapporto affettivo, e proclamare che una sola cosa importa [illegible] la promozione.

La famiglia? Lascio da parte ogni processo al suo costume, ma è certo che anche per i più esemplari genitori un «sei» pesa più che mille oncie di amore dell'insegnante.

La cronaca? Il cinema? la stampa? Sono i veri maestri dell'epoca, e ci insegnano questa verità: che la vita non è poi insopportabile, se si può disporre di una rivoltella o di un tubetto di barbiturici. La cronaca ha i suoi diritti, d'accordo.

Ha il diritto di essere «nera», diritto che si esercita nel dire ai pazzi, ai violenti, agli squilibrati, agli ossessi: Ecco come si fa! Se vi decidete vi aspetto in quarta pagina o sul rotocalco».

Il cinema? Nel cinema la rivoltella sta tra il maggiordomo e il gatto, per domesticità. E' la piccola guardiana della felicità individuale.

E per avere un'idea del volume della nostra ottusità su questo punto, non ho che a riferire il giudizio che un grande critico cinematografico, su una [illegible] presidenti d'onore gli uomini più illustri [illegible] da Benedetto Croce a Dewey, da Madariaga a Russel, a Ma[illegible]. Il critico, dunque, dopo aver detto che il regista William Wyler con il film *Detective Story*, si è mostrato [illegible] virtuoso impareggiabile, dopo aver [illegible] di Mac Leod, l'ispettore di polizia ch'è al centro del flusso continuo di una pa[illegible] conclude: «C'è nel film un bandito [illegible] che alterna falsi pianti e folli risate, ci sono tutte le maschere dei poliziotti, ciascuno stilizzato. Si prova la sensazione fisica dell'aria pesante, [illegible] le norme e tutte le carni si dissolvono».

Ebbene, il critico della rivista dovrebbe essere per la vita morale quel [illegible] il meridiano di Greenwich per le [illegible]itudini ma quel critico ci dice del film solo questo: è un film turpe, ma è un film riuscito, quindi non è un film turpe.

Se le cose stanno così, e diversamente non stanno, illudersi che con la gamma viola degli accoramenti, con quella rossa delle indignazioni, con quella [verde] della speranza si possa pervenire al risanamento, è concerto di pigrizia, di insincerità, di balordaggine.

Dei due assi psichici, quello del possesso e quello della rinunzia la nostra epoca ne ha perduto uno, è non necessario dire quale. Aldo Schuwe[illegible] che ci ha dato un libro sul significato metafisico del suicidio, io vorrei consigliare di scriverne un altro sul significato bestiale di esso. Siamo davvero capaci di restaurare nella vita [illegible] l'asse della rinunzia? Dovre[illegible] dere di no. Né la commozione per i fatti recenti è segno di rinsavimento.

L'ungherese Von Audics ha rilevato che i conduttori di locomotive non si suicidano. Perché? Perché la vita di costoro è regolata preventivamente da una «esattezza» del tutto cronometrica.

Basta dunque una virtù, e una virtù per così dire esteriore ad aiutarci a conservare intatte le ragioni di vivere? Ma che abbiamo fatto delle virtù cristiane, tra le quali la gratitudine che fioriva in quest'innocente preghiera mattutina: «Vi ringrazio di avermi creato...»?

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

IL LUSSO DELLA MALATTIA

«La salute è una fortuna che permette il lusso della malattia».

Sulla prima affermazione tutti d'accordo. Chi potrebbe negare che la salute sia una grande, un'immensa fortuna? Meno convinti ci trova l'altra asserzione sulla malattia. Un lusso? In verità è un lusso di cui volentieri ci priveremmo. E poi, di lusso in lusso [illegible] per convincerci ci spiega in [illegible] consista quel lusso: crisi e difficoltà [illegible] combattimenti. «Le crisi più gravi e più nette sono le malattie acute o croniche». Tra i due domini, salute e [ma]lattia si stende però una zona di [illegible] che ecora le frange d'interferenza [illegible] della fisica.

Ora mi pare, che in qualcuna di queste frange non dovremmo passarcela male. Meglio rinunciare alla fortuna della salute e al lusso della malattia [illegible] zone di confine, dove almeno le [illegible] stati cronici ci sono risparmiati.

Fra tanta chiara la distinzione [illegible] chiarezza si offusca.

Non so se desiderare la fortuna o il lusso, e soprattutto non so se si sta meglio quando si sta bene o quando si sta male.

«SIAMO INTESI...»

«Siamo intesi. Goethe conobbe delle debolezze. Sono le vittorie della miseria tedesca sul suo genio. Se non capì la rivoluzione francese e ad essa consacrò soltanto pallide banalità, è perché nessuna forza rivoluzionaria esisteva in Germania, neppure quella borghese, per cui non gli fu consentito di giungere attraverso l'analogia ad un giudizio valido. Da qui (da Weimar) diceva Goethe, Parigi si vede da troppo lontano, come una montagna blu. L'occhio non discerne alcun particolare e l'immaginazione e la passione agiscono con maggiore intensità».

Siamo intesi! Ma con chi dobbiamo per ingiunzione perentoria, trovarci di accordo? Precisamente con il signor [illegible] il quale si trucca alla russa, e vi dice che [illegible] oltraggia ignominiosamente la verità e se ne sfigura il volto, col credere o far credere a un Goethe olimpico, ad un Goethe dio inaccessibile tutto preso dalla ricerca di un Assoluto metafisico.

Soprattutto questo Assoluto fa [illegible] lingua del signor A. Pavlov, che ad un certo momento se la prende tra i denti [illegible] parlare tartaglia così:

«L'Assoluto che Goethe avrebbe cercato e scoperto tra le nuvole, sopra il reale, è un assurdo e un indegno pretesto per giustificare un cosmopolitismo [illegible] mento sul capitalismo americano».

Ma possibile che per bombardare quel capitalismo tutte le quote sono buone, anche quelle dell'Assoluto, dell'assurdo Assoluto che è sopra le nuvole?

SIGNOR PRESIDENTE

Signor Presidente, vorrei proporre qui alcune osservazioni con lo spirito che qui ci è stato ricordato, con lo spirito, dico, di collaborazione.

«A motivo della situazione particolare nella quale io esercito la mia attività ho potuto osservare un gran numero di delinquenti e criminali, in condizioni, se così posso dire, affatto naturali, non imprigionati, e perciò non in quelle condizioni artificiali del carcere. Li ho visti a piede libero, quando erano ignoti alla polizia: gente per esempio che aveva rubato somme considerevoli e mi parlava liberamente di questo».

Esso è un discorso, o meglio l'e[sor]dio di un discorso, che non siamo soliti sentire nemmeno in pretura, tra amici. Chi è il coraggioso espositore che si rivolge, in pubblico ad un Presidente?

E' un canadese che parla così in un congresso internazionale di criminologia, gettando un grave turbamento tra dotti e specialisti, che giravano attorno ad alcuni concetti, considerati da loro fissi e indiscutibili.

Uno di questi concetti è l'angoscia, l'angoscia del povero delinquente.

Il canadese, continuando il suo discorso, viene a dire che lui ha sempre constatato tra i delinquenti a piede libero l'assenza d'angoscia.

Dunque l'angoscia, almeno quella del delinquente, è qualcosa che riguarda il piede, e non il ci[illegible].

Se cominciassimo a parlar così chiaro, la finiremmo con quella fissazione che ci fa credere che tutto è malattia e nulla è peccato.

Varius

LA DANTE

ALL'ESTERO

● La Presidenza Centrale della «Dante» ha inviato, recentemente, notevoli quantitativi di libri italiani ai Comitati di La Falda e Concordia (Argentina) e di Mogadiscio. Questi invii, che si succedono ad altre spedizioni fatte precedentemente, vanno ad arricchire biblioteche di quei Comitati, che raccolgono intorno a sè folti gruppi della collettività italiana.

● Due applaudite conferenze sono state tenute ad *Algeri* dai proff. Jean Alazard e Chaix Ruy. Il primo, eminente scrittore di storia dell'arte, ha [illegible] «La [illegible] e l'ispirazione di Leonardo [illegible]» illustrando con interessanti proiezioni i capolavori d'arte del grande artista. Il prof. Chaix Ruy ha invece evocato la figura di Benedetto Croce analizzandone il pensiero alla luce delle sue opere.

IN ITALIA

● Su richiesta della Presidenza Centrale della «Dante Alighieri», la Federazione degli Istituti dipendenti dalla Autorità Ecclesiastica ha vivamente raccomandato ai docenti e agli alunni dipendenti, che ad essa fanno capo, di aderire nel maggior numero possibile al nostro Sodalizio.

● La «Dante» di *Campobasso* ha bandito un concorso a premi tra gli studenti locali e tra gli alunni, scelti nelle scuole elementari di Isernia e Larino, per un tema di vita attuale. Per queste gare il Comitato ha messo a disposizione dei vincitori la somma di lire 30.000.

I CANTI ROMANICO - ANDALUSI

E LA QUESTIONE DELLO STRAMBOTTO

I.

Nel 1894 un insigne studioso spagnolo, Marcelino Menendez y Pelayo, aveva segnalato nelle composizioni di Giuda il Levita, un poeta ebreo vissuto tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII, alcuni vocaboli e qualche intero verso di non facile interpretazione che sembrava scritto in dialetto ibero-romanzo. Parole in volgare non mancarono di essere individuate in poesie ebraiche ed arabe come specie in Ibn Quzman, e furono accortamente messe in evidenza da Julian Ribera, il quale anzi avvertì che siffatte parole o versi, incomprensibili secondo la naturale interpretazione dei segni ebraici o arabi (si ricordi infatti che le lingue semitiche non indicano con segni grafici le vocali), si trovavano [sopr]attutto nel ritornello, e derivavano dall'imitazione di una anteriore poesia strofica popolare di lingua spagnola.

Il tentativo di intendere e tradurre per intero due brevi ritornelli in caratteri ebraici come versi spagnoli, fu [messo] in opera solo nel 1906 dal Baer [illegible] pratutto, alcuni anni dopo, con essenziali chiarimenti da José M. Millas Vallicrosa. Un altro studioso intanto, un dotto ebreo inglese, Samuele Stern (m. dal 1951), mentre attendeva allo studio dell'antica poesia araba ed ebraica, era stato attratto dall'enigma di questi ritornelli dei secoli XI e XII, avvertendo — sono parole sue — davanti ai misteriosi enigmi di quegli antichi testi «qualcosa di ciò che dovette sentire Champollion di fronte ai suoi geroglifici». Finì con l'imparare a memoria quel conserto di suoni consonantici, ripetendoli alla bell'e meglio nella sua [illegible].

Finché un giorno, passeggiando a Gerusalemme (si era durante il periodo dell'ultima guerra e lo Stern prestava servizio militare nel Medio Oriente) e ponendo mente a un gruppetto di parole che ricorre due volte nel testo *'km bbr yw*, pensando che l'idea del vino non dovesse essere estranea a questi poeti, che tanto spesso cantarono le sue lodi, gli venne fatto d'intendere per un momento in spagnolo, *bebere yo* (cioè *io berrò*), che poi subito s'accorse di dover modificare nel contesto con l'espressione *como vivré yo?* cioè *come vivrò?*, perché il contesto faceva intendere che si trattava del [gr]ido di una donna appassionata che non poteva vivere senza il suo amato bene. Samuel Stern [illegible] reva d'aver trovato finalmente la chiave nel bazar di Bagdad [illegible] va traversata in [illegible] nell'ozio di Porto S[aid] [illegible] incominciato in un quaderno di ap[illegible] pazzie, le parole di quei testi, lasciando spazi vuoti per i segni tuttavia [illegible] all. A poco [illegible] vuoti divennero [illegible] lora che egli si decise [illegible] risultati della sua s[coperta] [illegible] sta spagnola *Al-Andalus* [illegible] rile da 1948, non son pa[ssa]ti che quattro anni, eppure tutto un [illegible] cultura europea è stat[o] [illegible] more, perché studiosi e specialisti stanno spagnoli soprattutto ed arabi, che italiani, francesi, inglesi tedeschi e americani si sono via via interessati con sempre maggiore e crescente entusiasmo a questa che si può dire la più [gr]ande scoperta letteraria del no[stro] [illegible].

Stern aveva decifrato solo 20 canzoncine trascritte in caratteri ebraici e poi una in caratteri arabi; ora Emilio García Gómez ne ha pubblicate altre 24, derivandole da testi arabi soltanto, ed altre annunzia di avere individuato in un manoscritto di Tunisi. L'importanza del ritrovamento di Stern, confermata, ampliata e chiarita dal successivi studi di Francisco Cantera, di Emilio García Gómez, di Damaso Alonso e del più grande filologo spagnolo vivente Ramon Menendez Pidal sarà avvertita più facilmente se si dirà che non consiste tanto nella scoperta di antiche poesiole romanze, quanto nelle conseguenze (conferme o no di antiche supposizioni ed ipotesi) che dalla scoperta possono derivare, e che servono a maturare o a rimettere in discussione annosi controversissimi problemi. Lasciando da parte il problema più complesso, quello delle cosiddette «origini romanze», basterà accennare ai vantaggi che ne han creduto di [t]rarre subito gli studiosi spagnoli: l'inizio della loro letteratura in volgare [ve]rrà fatto risalire al secolo XI, e la letteratura spagnola cominciando con canzoni d'amore anziché, verso la fine del secolo XII, con un poema epico come il *Cid*, si verrebbe ad allineare ed anzi si metterebbe all'avanguardia delle altre nazioni neolatine, derivando anch'essa le sue [illegible] da liriche popolari o popolareggianti di carattere amoroso. Essa letteratura inoltre diventerebbe illustrativa ed esemplare e persino guida, in varie questioni letterarie romanze, nel tipo e nella lirica: diventerebbe, a di[re] [illegible] il tramite attraverso cui la cultura araba [illegible] vrebbe rinnovato l'Europa, e qu[esto] più profondamente di quel che non si era immaginato finora. Con i canti scoperti risaliamo non solo a[i seco]li XI e XII, quando cioè essi furono scritti, ma al secolo IX e forse al VIII, quando si cominciarono a scrivere, così da ricollegarci con la cul[tura] spagnola dell'epoca visigotica, come appunto pensa T. Frings.

I motivi [illegible] accennano que[sti] [illegible] antichissimi di pochi versi, che non arrivano infatti quasi mai a superare la quartina, noi Italiani [li] conosciamo in certo qual modo, e li conosciamo attraverso analoghi e più tardivi giunti fino a noi sulle soglie dell'Umanesimo dalla raccolta del Carducci di *Cantilene e ballate* sono tutti ormai nelle nostre antologie [illegible] sotto l'alquanto generica denominazione di «albe», «canti di [illegible] donne abbandonate» o viceversa «[de]siderose di marito», ec[c]. [illegible] dei secoli XI e XII presentano tuttavia ca[illegible] definite. E' stato [illegible] il simbolismo lirico [illegible] adoperato con assai [illegible] sentimento della [illegible]. Il calore del sentimento vi sono espressi con tanta [illegible] stilizzazione particolare per altro [illegible]. Nella loro quasi totalità [i] canti di fanciulle [illegible] che invocano come ebbre [illegible] amorosa e con gran nostalgia d'amore il consiglio e il conforto della madre o delle sorelline, rievocando con trasporto il ricordo dell'amato, [illegible] l'amato. Il loro tenue profumo fa sì [ch]e venuto al canto arabo-andaluso a ch'esso stilizzato [illegible] furono inseriti come ritornelli e allora diedero origine alle *muwashshahat* arabe [illegible] componimenti di forma strofica, che sono pieni, come le classiche, di sensualità e di artificio; e potrebbero sembrare opera di un poeta modernissimo.

Lo scrittore andaluso, ad [illegible] descrive l'amata così:

> Era una piccola gaz[zella] [illegible]
> I suoi orecchietti pendenti alle orecchie
> [illegible] verso di me e i suoi bra[illegible]

appare così accennata [illegible]

> Mi ricordai di Sulayma quando [illegible]

E così argutamente spiega l'orig[ine] di certi nèi nelle guance della sua bella:

> [illegible]
> Ma aveva le due gote (bianche come la canfora) punteggiate di nero. Racchiudeva tutta la bellezza ed anche qualcosa di più!
> Quando i suoi nèi furono [illegible] mio cuore così profondamente [illegible] io mi so, le dissi
> [illegible]
> Mi rispose: «Mio padre [illegible] Io, e, quando mi sono accostata a lui per dimostrargli il mio amore filiale
> Ebbe timore che io scoprissi il segreto di ciò che scriveva e scosse la penna spruzzandomi il viso d'inchiostro».

[illegible] descrive il carciofo [illegible] tra un velo di lance; così il vento (Non [illegible] gran mezzano del vento, che [illegible] le vesti e scopre le parti na[scos]te del corpo, e allenta la resistenza d[ei] [illegible], facendo che si pieghino [illegible] are la faccia degli stagni. Per questo gli amanti se ne servono come di complice che porta i messaggi al loro amici e ai loro innamorati, e così, infine, tratteggia una scena di amore:

> Quando la notte si traeva addietro il suo strascico d'ombra, le feci bere vino scuro e denso come misto di aromi in polvere che si aspira attraverso le nari.
> La strinsi come il prode stringe la sua spada, e le sue trecce erano come bandoliere pendenti dalle mie spalle
> Fino a che, quando la vinse la dolce pesantezza del sonno, la allontanai da me, a cui si teneva abbracciata.
> La allontanai dal costato che amava, perché non dormisse su di un guanciale palpitante.

Continua al prossimo numero.

Ettore Li Gotti

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA » diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-487

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V – N. 13 – ROMA, 29 MARZO [illegible]

Abbonamento annuo L. 2000 – Estero il doppio – Conto corrente postale 1/2140

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefoni [illegible]

Spedizione in abbonamento postale – Gruppo terzo

PIANIFICAZIONE ECONOMICA AI LINCEI

Il tema era: « pianificazione economica in regime democratico » [illegible] bene proposto dall'insigne Accademia dei Lincei, e il meno accademico che si possa immaginare perchè tocca il nostro attuale modo di vivere, economico e politico. Infatti, l'istanza, vorremmo dire, la preoccupazione, che il tema poneva o denunciava — e così noi, come altri, nell'intervento alla discussione, non certo per fatto nostro interessantissima, lo interpretammo — sembrava appuntarsi alla compatibilità fra le attuali tendenze alla pianificazione economica e un regime politico che vuol essere e si dichiara, in molteplici accezioni correnti, democratico; e pel suo contenuto economico — di democrazia economica o, come pure si dice, sociale — sospinge verso quella pianificazione. La nostra Costituzione, per esempio, all'art. 41 dice che la « legge determina i programmi e i controlli opportuni perchè l'attività economica pubblica e privata possa essere indirizzata e coordinata a fini sociali ».

Ecco, insieme, possibili definizioni di piano e di democrazia, che si prestano a [illegible] esse, [illegible] gli occhi: 1) fin dove possono andare i programmi e i controlli della legge, 2) fin quando sono opportuni, 3) che significa indirizzare [illegible] significa coordinare, 5) i [illegible] quelli generali che [illegible] attività in tutti i suoi ordini [illegible], o sono quelli che realizzano la felicità [illegible] delle classi popolari come appunto vuole la democrazia popolare detta progressiva e anche un po' la sociale, 6) chi sceglie, e come, quei fini attraverso la legge, che è la caratteristica di un dato tipo, liberale o altro, di democrazia politica? Una folla di problemi, immensa nella sua varietà.

Le attività di coordinamento ha sempre spiegato lo Stato liberale [illegible] liberista [illegible] le forme di contratto, le varie istituzioni, gli interventi fiscali [illegible] mento. Neppure i programmi mancavano allo Stato di quel tipo; ogni Stato liberale rispettabile ha un programma storico, e poi programmi parziali. Anche piani: come il bilancio statale, le tariffe doganali, i lavori pubblici di congiuntura, la bonifica o, come oggi si dice, la redenzione di aree depresse, o in genere lo sviluppo.

È oltre la guerra, che ci ha trasmesso un ben altro tipo di pianificazione, nettamente antidemocratico, come essa [illegible] lo è, e che molti vorrebbero per[illegible] suoi metodi di più o meno [illegible] organizzazione, nella guerra fredda contro la produzione o il lavoro esteri, o contro altre [illegible], o solo contro dei [illegible] difficoltà obiettive, al[illegible] come la lotta contro la disoccupazione o, meglio, per dare un posto a tutti, e via dicendo.

Questa è la tendenza che preoccupa, perchè nettamente antidemocratica, se [illegible] si voglia accedere alla bella democrazia detta progressiva. E noi diciamo che le sue realizzazioni, in parte inevitabili, restano compatibili con la democrazia, come noi la intendiamo, liberale, se limitano [illegible] la libertà individuale per i fini benefici di tutti, scelti da tutti. Si deve oggi ammettere, come contenuto economico-sociale di questo tipo di democrazia, la nec[illegible] e di mantenere tutti i gruppi nelle condizioni di esercitare un uguale li[illegible] ralizzando [illegible] ni di ricchezza. Il voto politico [illegible] duplicato nella maggiore potenza economica. Ma purchè una vigilante volontà democratica mantenga la tendenza entro questi limiti e non le permetta di trascendere, come si vorrebbe da molti, dal dirigismo alla cosidetta pianificazione [illegible] indicativa, di cui ci accontenteremmo, sino alla pianificazione totalitaria [illegible] di libertà e di [illegible] democrazia.

Il dirigismo è una generica tendenza di politica economica, forma di interventismo statale, ma verso determinate direzioni cui si vogliano far posti [illegible] convergere le energie pubbliche e private. La pianificazione, diversa dal [illegible] piano [illegible] da un insieme di piani parziali come quelli tradizionali indicati [illegible] specifica, più [illegible] del dirigismo. [illegible] la tendenza a diffondere [illegible] questi vari piani — come sistemi vincolati [illegible]

In parte essa oggi è inevitabile: sono cresciute le dimensioni delle quantità economiche e degli impianti fissi, quindi la loro rigidità, e i rischi che implicano, quindi i costi che non si possono affrontare se non con un'amministrazione in comune; i rapporti sociali sono effettivamente di massa e vanno più [illegible] regolati. Ma è la logica di questi fatti, che fa paura, a chi vuol difendere, non solo la libertà di produzione e consumo e risparmio delle rispettive aziende e della occupazione, ma con la propria personalità la ragione stessa della vita.

D'altra parte, la diffusione del piano e nella logica dell'interdipendenza delle quantità economiche: è il presupposto, ma veramente il tutto, della [illegible] renza. Ne segue la tendenza all'accentramento dei poteri in comitati direttivi e di controllo, per il presupposto, ma veramente il tutto, della razionalità. Gli errori sono sempre possibili, e più facili e di più intense e diffuse conseguenze quando sono di irresponsabili, nel senso giuridico della parola.

Le cose cambiano, gli eventi economici fluttuano, i dati del piano sono soggetti a variazioni. Cosa importantissima, perchè bisogna prendere de[illegible] immediate, che nella possono [illegible] mente provvedere le prenderanno le Alte Autorità del Piano. Di fatto, il Piano Schuman, costituito per una attività di espansione, ha appena cominciato a funzionare e deve far fronte a una inversione di tendenza, senza averne propriamente i poteri. Ma allora, oltre il presupposto della razionalità, salta anche quello democratico dell'aderenza dello svolgimento del piano ai fini voluti da tutti nell'interesse permanente di tutti.

E poi v'è il grosso problema della provvista dei mezzi del piano, che riattacca a quello più generale della proprietà e disponibilità delle [illegible] Più darà chi più ha. E le democrazie liberali si sono rette lungamente sul consenso di tutti perchè v'era generale consenso su questo punto fondamentale; — anche le attuali democrazie socialiste, dei paesi dove s'è fatta ricchezza per tutti. Ma quando si tratta dell'espropriazione con indennizzo [illegible] lo simbolico o della forte imposizione progressiva, quel consenso democratico vien meno, e [illegible] forza, [illegible] essere [illegible] di [illegible] volta, per fini anche lontani [illegible] dalla sintesi politica [illegible] essere essenzialmente antidemocratici, almeno pel fatto che manca il generale consenso.

Sembra che da tutto questo e da molte altre considerazioni, che non si possono qui nemmeno riassumere, la pianificazione appaia compatibile con la democrazia liberale, e anche sociale, a due condizioni: che si tratti di piani snodati, non rigidi, e limitati nello spazio e nel tempo.

Limitati nello spazio, perchè la fissità di alcuni punti del sistema economico, se si vuole evitarne la generale involuzione e inefficienza, richiede la mobilità di altri punti. Si può dire altrimenti che occorre far salvo il mercato, o una larga parte del suo libero gioco, — di questa democrazia sovrana di produttori e consumatori, — anche come banco di prova dell'economicità dell'intero sistema e della possibilità del suo controllo democratico. D'altra parte, ciò permette le necessarie compensazioni nello spazio, fra errori e danni possibili.

E compensazioni nel tempo. I piani devono essere limitati nel tempo per [illegible] gli eventi economici [illegible] perchè la democrazia [illegible]

[illegible] tempo per un'altra ragione [illegible] specie se svelano [illegible] trascendendo nella pianificazione [illegible] probabilmente [illegible] perchè volti a fini [illegible] e poi per la loro stessa complessità [illegible] canza in questa della re[illegible] sostengono il [illegible] la possibilità di pronunciarsi su tale provvista [illegible] lalità di ripre[illegible] la vittima [illegible] e con lei i pa[illegible]

M[illegible] vanno di tanto in tanto al [illegible] rezza « della [illegible] combinano una [illegible] E poi passano volentieri il mestolo ai conservatori, perch[illegible] al nuovo avvicendarsi [illegible] le vittime destinate delle loro [illegible]

Celestino Arena

SOMMARIO

Letteratura

Economia

Problemi della scuola

Arte

Scienze-Storia

Cinema-Musica

NOTE SUL COSTUME LETTERARIO

Si lamenta oggi, nella attuale situazione italiana, e non a torto, l'insufficiente controllo, il manchevole intervento esercitato dalla critica nei confronti della letteratura in atto, di ieri e di oggi. La critica mancherebbe ad un'opera di chiarimento, avrebbe difficoltà ad assumere posizioni di netto rifiuto, avrebbe dimenticato il tipo glorioso (e quanto benefico se giustamente [illegible]) [illegible] del casi cruciali, oppure sceglierebbe solo gli esempi sui quali, più o meno, si sente di poter esprimere giudizi approssimativamente positivi. Tutti rilievi, tutte accuse in gran parte rispondenti alla situazione reale, e per le quali si possono trovare e si trovano non poche spiegazioni: scarsa ospitalità da parte dei giornali di rubriche letterarie, disinteresse del pubblico, mancanza di pubblicazioni specializzate che abbiano un vero rilievo, una vera influenza, e dunque anche un centro comune di indirizzo e di credenze nei confronti dei problemi del [illegible]. (Sia qui consentita una altra parentesi: a parte le riviste polemiche e dunque politiche, quali sarebbero oggi le riviste di orientamento? Mettiamoci nei panni di un giovanissimo, o di un ignaro che v[illegible]

Vede una rivista nuova [illegible] *Nuovi argomenti* si occupa [illegible] opporsi, tra arte e comunismo [illegible] preluiato per gli interessi attuali — ma rovera i colpi al cerchio e quelli alla botte, sebbene l'onesto rifiuto alla ten[illegible] di Moravia, [illegible] esaltazione del Lukàcs, e poi ancora i dubbi di Solmi, e subito dopo le roventi parole negative di Chiaromonte, e infine le prediche di Fortini. Cosa potrà [illegible]? Come potrà orientarsi? È questo il metodo seguito da quel famoso giudice che di fronte alle ragioni esposte dai litiganti non sapeva opporre argomenti di rifiuto per nessuno dei due.

Cose analoghe si potrebbero dire per altre riviste ancor più particolarmente letterarie: si leggeranno saggi condotti secondo gli ultimi canoni della critica marxista, accanto ad altri di indirizzo saldamente crociano o stilistico o postermetico, con conclusioni affatto [illegible]oste. E sarà raro leggere nella [illegible] de, prima il documento di cert[illegible] te o ritenute tali, e più tardi la [illegible] stroncatura, dovuta a penna di diverso collaboratore. E questo non già per una discussione proprio, invece come un colloquio tra sordi. Questa la coerente unità di indirizzo, di intenti di direzione propria di quelle stesse riviste che sarebbero di « tendenza » letteraria. Ed ecco il naturale prosperare degli equivoci.

Ragioni di dubbio sull'efficacia attuale [illegible] critica in gran parte vere e valide. Ma c'è da considerare un altro aspetto della questione per le conseguenze inevitabili: e cioè un rapporto di costume, di civiltà letteraria, quella civiltà auspicata presso qualche salotto letterario. Ma al di fuori di quel salotto (salvo l'interno [illegible] gamente esercitato [illegible] ospiti non se [illegible] focini barboni.

E la situazione [illegible] se si considerano [illegible] porti tra la critica e gli artisti.

■

Si è accennato tempo fa alla [illegible] non potevamo accettare nella sua accezione di critica che coopera alla gestazione, alla fase di ispirazione di una opera d'arte. Va da sè che nell'opera di controllo, e dunque di chiarimento, si esercita egualmente un compito di « collaborazione » da parte della critica, anzi è a nostro parere quello fondamentale: noi infatti non crediamo nella critica di divulgazione [illegible] Nostra ambizione sarebbe [illegible] scire a scrivere una volta o l'altra un articolo che possa essere utile più all'autore dell'opera che [illegible] pubblico il quale si fa [illegible] al regalo di [illegible] della lettura e la spesa del [illegible] acquisto. Ma quale collaborazione sarà possibile quando, il più delle volte, tali sono, tra noi, i rapporti tra il cri[illegible]

[illegible] guarderò bene. Ma [illegible] contro che [illegible] come di dovere [illegible] accennare. Uno scrittore fra le quattro pareti di una [illegible] dere o quasi, al mio co[illegible] E perchè per un [illegible] ferivano a lu[illegible] na, non [illegible] dei discorsi [illegible] Mi sono sollatus permesso di scrivere che non credo [illegible] come non credo alla sua arte [illegible] la trovo impegnata con sincer[illegible] umana. Ecco, nel nostro vigente costume letterario, un caso più che sufficiente per far togliere il saluto al critico da parte dello scrittore. (Ma che povertà di spirito quanto necessari [illegible] simile alla sq[illegible] fida [illegible]

Esclusi alcuni casi (e qui Vittorini andrà citato per primo per [illegible]) [illegible] portamento è molto diffus[illegible] la, per sua stessa natura [illegible] questo poeta e narratore [illegible] facesse così [illegible] solito sì ma del critico [illegible] lo esalta [illegible] colo recente. Per il resto non perderebbe cinque minuti a [illegible] che quel perd[illegible] vere. C'è poi una gamma di varie suscettibilità. Per una certa cat[illegible] di scrittori, infatti, il critico ideale sarebbe quello che scrive di un solo [illegible] re e ne dice sempre be[illegible] scrivera di altri, si andrà a [illegible] fronto del più o meno ben[illegible] detto; oltre all'imp[illegible] interno dell'aver detto più [illegible] dell'uno piuttosto che dell'altro [illegible]

[illegible] poi recede dell'autore. (Carlo Bo da par suo, aveva scritto [illegible] amare ma precise parole su questo stato di fatto.

E [illegible] d'anni [illegible] d'o[illegible] potranno adattare i mezzi termini. I [illegible] loro ed anche l'impegno di chi il giudica dovrà essere totale ed ampio. Ma questo stesso vizio, q[illegible] ha ormai invaso anche il campo dei minori, dei medio[illegible] e dei giovani e g[illegible] deboli [illegible] scrive un libro che ci p[illegible] dirne male significherà perder una amicizia. Non sarà preferibile tacerne? Ecco la ragione di certe [illegible]

Capirà bene queste cose chi, avendo partecipato come giudice a premi letterari, e avendo dovuto per forza scegliere un solo nome (e non dieci o venti quanti sono di solito gli amici che ci prendono parte) ha visto improvvisi bronci e [illegible] sguardi da parte dei non premiati, lo sa bene chi ha trovato entusiasmo ben minore [illegible] cordialissimo scrittore all'indomani di un proprio articolo per una mancata citazione, lo sa chi ha ricevuto lettere di minacce e di insulti, che vanno dall'accusa di fascista a taccia anche peggior per un giudizio espresso in termini critici, lo sa chi ha visto bocche illuminarsi di sorrisi, o sopracciglie

Continua a pag. 6.

Leone Piccioni

★ SIMULACRI E REALTÀ ★

NON SEMPRE I GRANDI SONO GRANDI

Il Gran Condè trovandosi al teatro [illegible] della [illegible] fatta [illegible] qualche linea sul colletto, il che era possibile fare sullo spesso strato di cipria.

La facezia grafica poteva essere anche spiritosa, se il Gran Condè avesse avuto più fantasia e non avesse seguito quel trito e malinconico luogo comune della pornografia.

Il disegno sul [illegible] dietro del gentiluomo era osceno, e tutti ne risero.

Quegli stessi che la sera si erano sbellicati, l'indomani mostrarono sdegno per l'atto che offendeva il re, presente alla recita.

Piccolo il Gran Condè che non sentiva il rispetto per sè stesso, minuscoli quei grandi di corte, i quali condannarono non la facezia di pessimo gusto, ma la mancanza di rispetto al re. Il quale re peraltro aveva riso con gli altri.

Nessuno pensò che qualcuno, più grande del re, era stato offeso: l'uomo [illegible] se è vero che le [illegible] avviliscono la dignità di colui che, perduta la dignità, ha perduto tutto.

IL CASTIGO

La responsabilità è una caratteristica essenziale dell'uomo, che prevale in una determinata società. Ma [illegible] ne concepita questa responsabilità? Come castigo.

Ora una civiltà i cui ideali sono utilitari, spinta nel movimento accelerato [illegible] non può intendere il significato espiatorio del castigo. [illegible] merà quella civiltà ideali umanistici [illegible] si risolvono nell'utilitarismo del gruppo.

[illegible] punto messo in luce dal [illegible] [illegible] rapporti umani [illegible] sono più sorretti dall'ideale [illegible] vediamo la mac[illegible] dell'uomo [illegible] un'altra macchia: il castigo che non [illegible]

I quali estremi atroci [illegible] cui sono stati sottoposti, innocenti della più pura essenza umana [illegible] da essere atterriti ogni qual volta un ideale umanitario viene a roteare sulle nostre teste.

Non è una colomba, è un avvoltoio.

LA VACCA DEL SIGNOR TWIDDLE

Il sig. Twiddle la moglie avverte dal [illegible]: « Mio fratello sta [illegible] partire ed io gli ho detto che noi potremmo custodire la sua vacca per un giorno o due. Va a prendere la vacca e conducila qui. La faremo pascolare nel campo che sta dietro la nostra casa ».

Il signor Twiddle va a prendere la vacca. Le lega una corda intorno al [illegible] punto Twiddle deve chinarsi per allacciarsi una scarpa e, per avere le mani libere, appende il cappello che teneva in mano a un corno della vacca. Quando cerca il cappello non [illegible] dove lo ha messo e [illegible] a cercarlo. Ma è inutile, il cappello non si trova. Alle persone che incontra Twiddle racconta il suo guaio e tutti ridono dell'equivoco.

Il creatore di questo ameno personaggio, vorrei chiedere il permesso di plagio. Il mio personaggio avrebbe i tratti psicosomatici del suo. Distratto come il signor Twiddle, ma non uomo dabbene, si consumata canaglia.

Insomma vorrei tentare di far conoscere quel tipo che prospera nelle [illegible] nde politiche, che, destrissimo nell'appendere il suo copricapo ideale sulla nostra testa, è convinto che questa sia come quella della ruminante, munita anch'essa di quelle due appendici poeticamente dette « lunate ».

Varius

MOSTRA DEL RESTAURO

La mostra di alcuni celebri dipinti del Quattrocento, a Palazzo Venezia, esposti dopo pazientissimi restauri, con un ampio saggio di documentazione sulle varie fasi del lavoro, richiama una folla di visitatori che testimonia dell'interesse ormai diffuso nel pubblico, (non solo di specialisti, ma di gente che « vuol sapere ») per un settore così delicato ed attuale nel campo degli studi artistici.

Più volte ci siamo occupati di questi problemi che hanno stretta ed intima relazione con la valutazione estetica delle opere d'arte e che, anzi, da un punto di vista generale, possono riguardare anche la critica « in atto »: e tra i primi, sia pure con mezzi di fortuna, tentammo lo studio di qualche dipinto attraverso il contributo della radiografia non intesa solamente a precisare l'età del dipinto o la sua autenticità, ma più precisamente come contributo alla illustrazione critica delle opere d'arte nella considerazione di quel « sottofondo » delle pitture che tanto spesso si viene ad aggiungere agli studi, agli abbozzi, ai disegni preparatori per la realizzazione dell'opera definitiva.

E' dunque con vivissimo interesse che vediamo moltiplicarsi le ricerche e le documentazioni in questo campo entrato, del resto, ormai nella consuetudine delle maggiori gallerie e musei in tutto il mondo, e in Italia particolarmente curato e perfezionato dallo Istituto Centrale del Restauro di Roma. L'importante mostra di Palazzo Venezia si è, poi, inaugurata contemporaneamente allo svolgimento di un ciclo di lezioni sulla « Teoria del restauro » tenuto dal professor Cesare Brandi, nella sede del suo istituto e promosso, con opportuna iniziativa, dall'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte.

Il corso, che comprende ben sedici lezioni, si svolge anche con esercitazioni compiute nei laboratori tecnici e scientifici di San Francesco Di Paola, considerati ormai, anche all'estero, uno dei complessi più importanti e moderni nel campo del restauro; vi si tratta dei « supporti » della « patina » e delle parti aggiunte, della rimozione dei rifacimenti, insomma di tutte quelle delicate operazioni che, fino a non molto tempo fa, erano affidate alle mani, talvolta esperte, ma troppo spesso imprudenti, di restauratori di fortuna.

Le opere esposte nei saloni di palazzo Venezia ci si offrono dunque nel vivo di un complesso di studi e di ricerche di primo piano nel campo della Storia dell'Arte, e se si pensa che, quotidianamente, presso le varie sovrintendenze si studiano e si restaurano dipinti provenienti da chiese e conventi sperduti, o scovati negli stessi magazzini delle gallerie e che grandi imprese come quella del restauro del « Cenacolo » di Leonardo, sono in atto e prossime alla loro conclusione, si intende bene quale importanza abbia il complesso di attività che si riferisce alla tutela e alla valorizzazione del nostro patrimonio artistico.

I dipinti esposti a Palazzo Venezia comprendono tavole di Beato Angelico, di Piero della Francesca, di Antonello da Messina; e appunto perchè il livello di queste pitture è così alto, la documentazione dei sistemi seguiti nel restauro è di estrema minuzia, giungendo anche a fotografie a colori degli strati successivi dei dipinti, fotografie che ora si possono eseguire nello stesso istituto e che rappresentano un grande vantaggio per la sicurezza del procedimento di restauro.

Per chi conosceva lo stato dei quadri prima del restauro, l'impressione è come se non tanto i dipinti quanto la nostra vista sia stata improvvisamente illimpidita e tornano in mente le lodi vasariane per lo splendore e la delicatezza dei colori dell'Angelico mentre quel meraviglioso equilibrio tra sublime geometria e sottigliezza ottica in Piero della Francesca si attua nella « cimasa » del polittico di Perugia e, più ancora, nella « Flagellazione » di Urbino con una tale coerenza stilistica da lasciar senza parola.

La « Pietà » di Beato Angelico, circondata da vari Santi, sullo sfondo di una città turrita di perfetto rigore pittorico, proviene dal Museo di San Marco di Firenze, ma apparteneva alla Chiesa di Santa Maria della Croce al Tempio, dove ebbe a subire i danni di un incendio (di cui, per ora, è stata lasciata visibile la traccia in primo piano in basso) e i rifacimenti d'un pittore della metà dell'Ottocento; ora e qui, senza il velo giallastro e opaco della vecchia vernice e liberata dalle ridipinture; la tavola, nello stupore incantevole dei colori che si adagiano sulle pose estatiche dei personaggi e tra le pitture più serene e calme dello Angelico, ed ha riconquistato il suo valore di serrato accordo tra composizione e felicità cromatica; altrettanto è avvenuto per il grande polittico della Galleria Nazionale di Perugia che va completato con i due pannelli della predella con episodi della vita di San Nicola, ora alla pinacoteca Vaticana.

Ma un restauro assai più complesso ha richiesto la celebre « Flagellazione » dipinta da Piero della Francesca e riferibile alla congiura contro Oddantonio da Montefeltro.

La tavola, nel palazzo Ducale di Urbino era stata malamente rafforzata in passato con sistemi antiquati e pericolosi (persino con lastrine di ferro avvitate per tenere più solidamente assieme le assi) ed ora può affrontare il tempo in condizioni assai più favorevoli: per quanto in alcuni punti danneggiata, la superficie pittorica ha ripreso il limpido, inimitabile accordo di colori, impaginati con estrema sottigliezza dal grande pittore entro lo schema rigorosamente prospettico della composizione.

In questa opera troviamo assunta a valore addirittura simbolico la prospettiva che coordina, con allusione arditissima, la scena di destra (contemporanea) a quella di sinistra che raffigura la flagellazione di Cristo. Per la prima volta il passato e il presente, il fatto religioso e il dramma umano vengono accomunati in una calcolata interferenza altamente poetica: ciò appare ancor più chiaro oggi che le tinte hanno ripreso gran parte dell'antica delicatezza e intimità. La sua significazione pienamente rinascimentale e sintomatica al massimo del genio di Piero della Francesca.

Un interessante confronto anche dal punto di vista prospettico può esser fatto tra questa tavola e l'altra, tanto migliorata dopo il restauro, la « cimasa » che corona il polittico di Perugia anch'esso restaurato; e, questa ultima, l'Annunciazione che appariva distorta nella superficie, plumbea nel colore, tanto da indurre qualche studioso a considerarla opera di collaborazione.

Si tratta di un dipinto posteriore forse di più di un decennio alla « Flagellazione » ma assai originale, nel quale la prospettiva ha già assunto un carattere più realistico, di vera e propria architettura costruita pur conservando una straordinaria poesia; quel vuoto che serve di intervallo alle figure dell'angelo e della Vergine sostituisce la tradizionale colonna della iconografia più comune; ma il perfetto allontanarsi dell'architettura nello spazio, come nella prospettiva di un luminoso chiostro, conduce lo sguardo ad una preziosa parete venata di marmo azzurrognolo e sembra riempirsi dell'eco misteriosa delle parole dette dall'Angelo: « Ave Maria..... ».

E chissà che, quando il problema dei rapporti tra scienza ed arte in Piero della Francesca, già così spinto innanzi dalla Nicco Fasola nell'introduzione al « De Prospectiva Pingendi » saranno ulteriormente approfonditi, non si possa dimostrare quale singolare funzione abbia questa prospettiva illusiva assegnata alla « cimasa » che sembra volersi rendere indipendente appunto per l'inganno ottico, dal polittico a cui appartiene.

Da una mostra come questa ciascuno può trarre non soltanto considerazioni tecniche, ma profondi insegnamenti di gusto e di cultura artistica e, tra l'altro, può imparare ad amare più intimamente le opere d'arte e sentirle più vicine quasi come s'accresce in noi l'amore sorprendendo il rifiorire dell'incarnato sul volto d'una persona che va riacquistando pienezza di vita.

Valerio Mariani

Piero della Francesca – Annunciazione (Dopo il restauro) – (Foto Istituto Centrale del Restauro)

Beato Angelico – Pietà (Dopo il restauro) – (Foto Istituto Centrale del Restauro)

MOSTRE A MILANO

ALBERTO SALIETTI

Alla Galleria Gian Ferrari, Alberto Salietti ha presentato una significativa selezione della sua più recente produzione, con cui riconferma la fedeltà alla natura, sentita e resa attraverso i suoi valori luministici, che sono poi valori dello spirito, oltre i semplici limiti oggettivi. Fedeltà che l'ha accompagnato nel suo lungo cammino d'artista, sin dal periodo del « Novecento », quasi in opposizione ai freddi canoni di quella corrente, alla quale pure appartenne come segretario del movimento stesso e compagno di strada di Carrà e Sironi.

Il suo modo di sentire la natura, basato sulla luce e sul colore, in fondo ubbidiva ancora a stimoli e a ricordi impressionistici, ma l'esperienza novecentista gli doveva pure servire a qualcosa e da essa, Salietti, trasse un maggior controllo e una semplificazione di linee e volumi, che dettero alla sua visione una più sicura misura formale, all'inizio primitiveggiante e ora giunta ad una schematizzazione stilistica, che scopre una solida tessitura geometrica. Ma la qualità più genuina di questa pittura è, indubbiamente, il colore, che ora si è acceso ancor più di accenti squillanti e di effetti sonori per mezzo di un'orchestrazione cromatica accordata su contrasti di gamme pure, anzichè su passaggi tonali, dove alle volte, una fuga, uno strappo, un brivido al di fuori del registro generale, creano dissonanze coloristiche che, invece di nuocere all'insieme della composizione, determinano piacevoli libertà espressive.

In questa orchestrazione cromatica, sempre alta e intensa nelle sue accensioni, vivono con una puntualizzazione suggestiva i freschi paesaggi della Riviera Ligure (notevole la visione di un treno in corsa fra le case rosse, gialle, brune della periferia di Chiavari, sullo sfondo azzurro del mare e del cielo), le solari immagini della Toscana, le estatiche e un poco ferme figure femminili, sgargianti mazzi di fiori composti nei vasi dai colori violenti. Interessanti poi alcune composizioni di taglio quasi cubista, per le abbreviazioni formali e le gustose sovrapposizioni sorrette da una sonora stesura coloristica.

LEONOR FINI

Bisognerebbe stabilire sino a che punto e in che misura, Leonor Fini si può considerare surrealista, perchè nell'accezione esatta del termine, considerando il mondo inafferrabile e profondo dell'inconscio, con i suoi fluttuanti e misteriosi elementi onirici, perversi, fantastici, mnemonici, alla base della concezione surrealista, stando almeno alle opere esposte alla Galleria Montenapoleone 6 A, la pittrice resta quasi sempre al di fuori di quel magico e denso clima di sortilegi e di evocazioni. Non saranno certo un ritratto con la maschera riproducente la testa di un gatto e l'« Autoritratto », sottile e penetrante nella sua lucida crudeltà, a farci credere ad un surrealismo secondo i vecchi clichés di maniera, i quali, invece, scoprono nella Fini la volontà di sorprendere, d'interessare, senza, per altro, dovere ricorrere a un repertorio sfruttatissimo e privo ormai di sorprese.

C'è, indubbiamente, in questa pittrice uno stimolo surrealista, nella volontà appunto, di colpire, di stupire, di uscire dai limiti di una realtà freddamente oggettiva, ma secondo noi, è di ordine spirituale, anzichè psicologico, e si esprime su un piano pittorico anzichè fantastico.

Il suo mondo rimane perciò vivo, umano, senz'alcunchè di artificiale, anche se, in certi momenti, la sua acutissima sensibilità arriva sino alla morbosità, come lo si può facilmente constatare dai numerosi disegni dalla linea sensuale, attraverso cui si muovono figure femminili e animali, che rispondono più a una visione interiore che a suggerimenti onirici. In questo approfondimento dei caratteri, la Fini rivela un'intelligenza attenta e una sottile fantasia.

MARIO MAFAI

Mario Mafai torna a Milano (Galleria « La Colonna »), non dopo tredici anni, come scrive Leonardo Sinisgalli nella presentazione del catalogo, accennando alla trentina di quadri esposti nel 1940 alla Galleria Barbaroux, ma dopo cinque anni, perchè tanti ne sono passati dall'ultima mostra del 1948 alla stessa Barbaroux, che Sinisgalli, evidentemente, non ricorda.

Si può, invece, parlare di un ritorno al mondo di quel lontano 1930, di quel periodo così ricco di fermenti, di succhi, di ricerche, attraverso cui si formò la nuova pittura italiana, nella ribellione al « Novecento », ad opera di Scipione e di Mafai prima e del gruppo di « Corrente » in seguito.

Un mondo impregnato di valori spirituali, rivelato per mezzo di una liberazione espressionistica e di un'emozione romantica di fronte alla realtà, intesa e resa soggettivamente nello stimolo della lezione postimpressionistica. Questo fu il clima della Scuola Romana, alla quale Mafai portò il contributo di una sensibilità coloristica raffinatissima e di una sottile indagine spirituale.

Questi valori pittorici e umani, si ritrovano come rinnovati e rinfrescati nelle opere recenti esposte a La Colonna. Dopo un lungo e faticoso periodo, in cui era evidente nella sua espressione uno sfaldamento del tessuto pittorico con l'abbandono dei suoi motivi poetici, Mafai ha ritrovato la vena più felice e l'ispirazione più aderente alla sua natura.

Ciò non significa il ritorno su posizioni superate, perchè il mondo della poesia non può avere limiti, ma è il ritrovamento di un punto spirituale lasciato a mezz'aria, che ora si deve approfondire e prolungare entro un'atmosfera più tesa, più filtrata, più umana, quale si è venuta a formare in questi ultimi anni nell'arte italiana.

Rivediamo i suoi cieli viola o azzurri, sospesi fra il giorno morente e la prima sera, quei fiori patetici abbandonati al ricordo, i malinconici paesaggi crepuscolari. Ma vediamo anche i pomidoretti e i peperoncini contorti e mossi sui piani rossi e blu smorzati, le larghe e distese visioni romane sospese nel tempo, i ritratti antichi delle giovinette, l'animazione suggestiva e popolare di una strada, puntualizzata nelle figure e nei colori.

Un mondo ricco di poesia, di memorie, di malinconia, che i rossi patiti, i blu notturni, i viola cardinalizi e i gialli consuntivi illuminano di trasparenze e di brividi. Un mondo che continua a vivere nella storia della pittura italiana contemporanea.

Enotrio Mastrolonardo

Alberto Salietti – « Dalie e zinnie » 1953

★ NOVITÀ IN LIBRERIA ★

PROSPETTIVE PSICOTERAPEUTICHE

Le esperienze del medico sono sempre dirette non a un semplice individuo biologico ma a una persona. Egli ha a che fare con dei soggetti con degli « uomini », e non può nè deve dimenticare che ogni uomo possiede un proprio, inalienabile valore nell'« essere così ». Il rispetto per la persona deve essere assoluto perchè, come dice von Weizsäcker, la malattia è un modo di esistere dell'uomo. Questo atteggiamento umano oggi è sentito come un bisogno generale, di fronte a quell'esclusivismo materialistico di constatazioni, misurazioni e analisi somatiche che non esauriscono assolutamente, per quanto perfette possano apparire, lo studio del malato.

Anzi, anche nelle sofferenze organiche la psiche ha bisogno di cure delicate e raffinate. Dobbiamo conoscere le relazioni personali, le abitudini, le condizioni di lavoro, i desideri e gli scopi vitali, le preoccupazioni e i timori degli individui che dobbiamo curare, anche se si tratta di malati organici.

A volte è più importante sapere come il malato indirizza la sua vita che non tutto il resto. Ma certamente in questi soggetti la terapia organica resta sempre in primo piano; in vero, è difficile che un'appendicite reagisca a un trattamento psichico.

Nel neurotico, invece, il *centrum* terapeutico sta nella sfera psichica; e allora le cose si complicano. A ogni trattamento psicoterapeutico appartiene infatti un rapporto umano tra medico e malato, una simpatia originaria. Il paziente deve giungere, attraverso il medico, a una limpida presa di posizione verso se stesso, deve poter imparare a considerare, traquillo e distaccato, la sua situazione. E' proprio questo ciò che vogliamo significare quando diciamo che ogni trattamento dovrebbe sempre cercare di far qualcosa di più che combattere solo un sintomo. Ciò significa non solo conoscenze psicologiche e psicopatologiche, ma anche una sensibilità, un sapere filosofico, dal quale la terapia possa ricevere la sua direttiva.

Se la cura del nevrotico viene intesa come il render possibile l'incontro con se stesso e la realizzazione di se stesso, di un « uomo », che può così accettare il suo mondo, qualunque esso sia, allora è evidente che al principio di ogni lavoro psicoterapeutico c'è un atto di coscienza filosofica da parte del medico. Una frase del Weidenbachs (« Der Sinn der Welt liegt darin, da an jedem ihrer Punkte Tat aus Freiheit moglich ist » in: *Ethos contra Logos*, München, Reinhardt, 1947) illumina profondamente l'attività psicoterapeutica. Essa significa che essere uomo nel mondo equivale ed essere libero, cioè responsabile; e l'uomo è un essere in lotta spirituale per il senso concreto della sua esistenza personale. Questa lotta può dar luogo al conflitto, alla nevrosi.

Ogni scelta genera l'ansia dell'irrevocabile — ecco l'*insicurezza* che tormenta e inquieta il nevrotico. Ecco perchè il nevrotico ha bisogno in modo del tutto particolare di un appoggio *spirituale*. Viene così, a poco a poco, a rendersi evidente la necessità di una psicoterapia che non sia riservata a pochi eletti, che non sia tabù di pochi iniziati, che non soffochi la libera espansività dello spirito umano in condotte meccanicistiche e prestabilite.

Il nostro tempo ha bisogno di metodi più umani; esso presenta, di fronte all'epoca di Freud, problemi, condizioni, compiti completamente diversi. L'uomo si è modificato, anche il medico è cambiato, anche le malattie hanno un nuovo volto, il volto nel nuovo quadro del mondo. Le nuove antropologie hanno perduto molti caratteri di quelle vecchie costruzioni positivistiche: oggi ci si orienta verso l'*analisi esistenziale*, verso la *logoterapia*, verso la *cura medica dell'anima* (aerztliche Seelsorge). Oggi si scorge nella psicoterapia il lato spirituale; si cerca di rendere conscio il soggetto della propria responsabilità e dell'essenza spirituale di ogni « essere uomo », si cerca di rendere consci con l'analisi esistenziale fattori spirituali inconsci (mentre la psicoanalisi, prescindendo da ogni riduzione fenomenologica e da ogni viva dottrina metafisica dell'essenza umana, si limita a rendere conscio l'inconscio intintivo).

Questi attuali motivi di pensiero psicoterapeutico, qui appena accennati, troviamo chiaramente espressi in un volume pubblicato dallo psichiatra viennese V. E. Frankl nel '46, oggi vivacemente e sentitamente tradotto in italiano dal dott. Frick (1).

Con la logoterapia di Frankl, in contrapposizione e completamento alla psicoterapia psicoanalitica nel senso stretto della parola, vogliamo aiutare l'uomo nella sua lotta spirituale; siamo molto vicini al concetto sacramentale cattolico della confessione, soccorrendo il paziente con mezzi spirituali e non, come invece fa ogni psicoterapia psicologista, con il proiettare in basso i momenti spirituali, riducendoli al livello psicologico.

La logoterapia si dirige verso la discussione immanente dei problemi della concezione del mondo, entrando in discussioni obiettive e intrinseche circa l'angoscia spirituale dell'uomo che soffre psichicamente; essa si propone di smascherare le pretese ragioni logiche di una concezione del mondo, mostrandole come puramente apparenti e, quindi, togliendo loro il valore di veri « motivi ». Frankl dice « togliendo il vento dalle vele ».

Proprio questa logoterapia, mi pare, ci potrebbe permettere di accostarci anche alle psicosi schizofreniche inattive, nel senso di Berze. Quando cioè, spentosi il processo psicopatologico attivo, il soggetto aspira a conseguire un nuovo equilibrio del mondo e tende alla ricostruzione dell'entità « persona-mondo »; è questo il momento delicatissimo dell'intervento psicologico che possa favorire il riadattamento alla nuova realtà esistenziale dell'individuo, che possa spingerlo a entrare nel mondo. Chi giunge a questa ricostruzione della relazione persona-mondo ha superato la accorata frase di Hebbel: « l'Io che sono saluta tristemente l'Io che avrei potuto essere ».

Ma ancora più elevatamente pone Frankl la *cura medica d'anime*: ad essa spetta il compito di realizzare dei valori, cioè di porre il sofferente nel giusto atteggiamento verso il proprio destino e le proprie sofferenze.

Là dove non è più sperabile una guarigione l'uomo, basandosi sulla sua libertà spirituale, ha ancora la possibilità di accettare la *sua* malattia come un destino, di riconoscere e accogliere in essa la forma della sua esistenza umana. Egli può trasformare la *malattia* nella *sofferenza*, in una sofferenza che non annulla la sua libertà, poichè egli può dirle *sì*.

« E in questo è il presupposto di tutto ciò che egli può raggiungere di fronte all'Indeterminabile » (Mitscherlich A.: *Freiheit und Unfreiheit in der Krankheit*. - Hamburg, 1946).

Tali concetti, alcuni implicitamente, altri esplicitamente, debbono costituire oggi il fondamento umano della nostra attività di medici psicologi; non solo essi non sono d'intralcio alla professione, allo studio della psicologia clinica, dei *tests* mentali, non solo ci aiutano nella psicoterapia quotidiana, ma anche ci permettono di approfondire gli aspetti, di cogliere il nucleo umano delle nevrosi, ansiose, ossessive, sessuali, delle perversioni degli istinti, delle personalità psicopatiche, di alcuni aspetti della psicosi.

E se il nostro compito è essenzialmente quello di riconoscere le malattie e di guarirle (è meglio non usare il termine « diagnosticare », perchè una delle malattie più diffuse è la diagnosi), quando un processo carcinomatoso, tubercolotico, uno sviluppo nevrotico è già tremendamente progredito, è vero, il compito medico di guarire ha raggiunto i suoi limiti. Spesso, purtroppo, ci troviamo di fronte a questo confine del possibile, di faccia a un destino più grande delle nostre forze, di contro a un'ineluttabilità più profonda della nostra scienza, davanti alla *Morte*, la nostra avversaria sempre rinascente. Ma al medico davanti ad essa resta sempre un aiuto, che può scrivere sulla sua ricetta « Solaminis causa ». E in questo umano « Mitsein » fino all'estremo limite delle sofferenze egli compie l'ultimo dovere della sua professione, realizzando compiutamente il suo destino.

Bruno Callieri

(1) Frankl V. E.: *La psicoterapia nella pratica medica*. — Trad. B. Frick, nella Collana Psicologica diretta da Marzi. — Società Ed. Universitaria - Firenze, 1953.

VETRINETTA

BONTEMPELLI – DE ROSA – FONZI – GIORDANI – LAGERKVIST – MACCONI – MORLEY – PLUTARCO

Igino Giordani, *La divina avventura*. Milano, Garzanti.

Ritrovare, attraverso i fratelli, il Padre, secondo gli insegnamenti del Figlio. Un itinerario mistico, la cui ragione storica, e forse la limitazione intrinseca, è negli scopi sociali; ma se la limitazione rappresenta quasi un ancoraggio nella vita, accettato come prova personale o addirittura come esperimento ultimo di una dottrina a cui *tutti li tempi son presenti*, è per ciò stesso il prezzo della « perfetta gioia » che annulla ogni limite e, conseguita, costituisce — ci si scusi l'espressione — il più umano carburante per un *Itinerarium in Deum*. Società è anzitutto obbedienza, obbedienza è atto di amore: dell'amore, come tutti sanno, il Giordani è propagatore coraggioso e ostinato, indifferente alle beffe dei detrattori in malafede o pescatori nel torbido, indifferente al risolino degli uomini di buona (ma poca) fede: che questa è la sorte dei politici, doversi credere spietati perchè qualcuno ha detto che debbono essere amorali.

Parinianamente (e diremmo anche manzonianamente) pronto a gridare: Viva tutti, morte a nessuno!, Giordani si avvicina ai fratelli più feroci, a quelli più orrendamente vociferanti, li ascolta, ritiene soltanto poche parole, quelle che contano, dimentica o non considera le altre, quasi si trattasse di una retorica del tempo, destinata a passare, mentre contano e restano le aspirazioni eterne, dai più confuse con le pretese contingenti, e risponde: non ti accorgi che parli la mia stessa lingua? non capisci che anche tu cerchi Dio? Làsciati guidare: non è lontano; faremo insieme la strada: Dio è in te; nessun abbaiamento o bestemmia lo può cacciare dal tuo spirito; non potrai degradarti tanto da sradicarti da te medesimo. « Non sta scritto nella vostra Legge: — Io dissi: siete dèi? » (Giovanni 10.34-35): i versetti con cui Giordani dedica all'uomo appunto il primo capitolo: *L'Amore*. Gli altri, altrettanto chiari: « Che siano uno come noi » (Giov. 17:11), ovvero *L'Unità*; « ... si avrà un solo ovile e un solo pastore » (Giov. 10:16), *Il Corpo Mistico*; « Se il grano caduto in terra, non muore, resta infecondo: se muore produce molto frutto » (Giov. 12:24); « Si viene al regno attraverso le molte tribolazioni » (Atti 14:21), *La via della Croce*; « Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? » (Matteo 27:46), *Gesù in croce*; « Sono stato crocifisso con Cristo e vivo non più io, ma vive Cristo in me » (Galati 2:19-20), *Il Cristiano copia di Gesù in croce*; « Come tu, Padre, sei in me e io sono in Te, così anche essi siano in noi » (Giovanni, 17:21), *Vivere in Dio*.

O. S.

●

Gabriele de Rosa, *L'Azione Cattolica. Storia politica dell'Opera dei Congressi*. Bari, Laterza.

Fausto Fonzi, *I Cattolici e la Società italiana dopo l'Unità*. Universale « Studium », Roma.

Usciti contemporaneamente, questi due lavori hanno come scopo di illustrare la posizione dei cattolici, in Italia, di fronte allo Stato e al problema politico creato dal Risorgimento. L'impegno e le proporzioni sono notevolmente differenti. Il de Rosa, pur avendo rinunciato, di fronte alla molteplicità e difficoltà dei problemi religiosi, ecclesiastici, morali e sociali, all'ambizioso piano originario di una vera storia dell'Azione Cattolica, limitando il suo argomento alla storia politica dell'Opera dei Congressi (1874-1904); annuncia come imminente la pubblicazione di un secondo volume riguardante gli ultimi 50 anni. L'impegno del de Rosa è quindi assai più ampio di quello cui vuole rispondere l'agile volumetto del Fonzi che di poco supera le 100 pagine; il che non toglie che identica sia stata l'intenzione di esplorare o accennare a motivi e temi di storia in un campo in gran parte ignorato dalla storiografia italiana: quello, cioè, del pensiero, delle opinioni e dell'influenza dei cattolici nella vita italiana, in relazione al dissidio tra Chiesa e Stato, studiato, non negli aspetti diplomatici e giuridici, ma dal punto di vista delle tendenze e dei sentimenti del popolo e dei cattolici più rappresentativi, contro le ideologie laiche dello Stato borghese e usurpatore. Il torto della nostra storiografia di considerare la storia del Risorgimento solo come una storia di minoranze; e di considerare, in generale, la massa del mondo cattolico come una massa inerte e conformista, di nessun interesse per lo storico, è messo in chiara luce, sia dal de Rosa che dal Fonzi. I cattolici italiani, « transigenti o intransigenti », « zelanti » o « liberali » sono stati, prima e dopo l'occupazione di Roma, elemento vivo sul piano religioso e morale, sociale ed economico ed hanno esercitato un'influenza continua e profonda sulla società che lentamente trasformano. Cogliere le ragioni e le manifestazioni del complesso e drammatico dissidio nella coscienza e nell'azione degli italiani, di ogni ambiente e ceto e, al tempo stesso, segnalarne l'influsso notevole sulla società, nel processo di reazione e di avvicinamento tra mondo laico e mondo cattolico è l'oggetto di questo volume del de Rosa come del profilo del Fonzi. L'uno e l'altro si arrestano agli inizi del nostro secolo quando, dopo il vano tentativo reazionario del '98 di distruggere l'organizzazione cattolica, la situazione si viene radicalmente modificando verso nuovi orientamenti sia dei cattolici che dello Stato liberale. E' una storia a noi vicina di cui, pur dopo gli importanti contributi del Ruffini, del Dalla Torre, di S. Jacini e di C. A. Jemolo, ancora si attende una sintesi conclusiva.

a. p.

●

Vittorio Macconi, *Etnologia sociale*. Editrice « Studium », Roma.

La vita dei popoli primitivi, nelle diverse manifestazioni, ha una cerchia sempre più vasta di studiosi e, da un secolo, questo studio pretende un posto accanto alle altre scienze che si occupano dell'uomo e del suo mondo. Il Macconi, in questa ricca sintesi, indirizzata ad un vasto pubblico non specializzato, ha abbozzato le linee essenziali dell'etnologia sociale, escludendone l'argomento troppo vasto della vita religiosa e morale dei primitivi. Dopo rapidi cenni all'etnologia, ai suoi rapporti con le altre scienze, alla sua storia e ai suoi metodi, l'Autore ha passato in rassegna i principali fattori della vita economica e, cioè, i mezzi di produzione e di consumo e i problemi sociali degli sviluppi e movimenti della civiltà primitiva. Corredato di una razionale piccola bibliografia, questa guida raggiunge il suo scopo di sintesi informativa e di avviamento allo studio dei singoli argomenti.

a. p.

●

Massimo Bontempelli, *L'amante fedele*. Milano, Mondadori.

Il secondo volume della nuova collana inaugurata dal *Quaderno proibito* della De Céspedes, è un ritorno di Bontempelli. Dei ventidue racconti, i più sono noti agli specialisti, ma non al gran pubblico. Compresi in due pubblicazioni postbelliche, « Notti » e « L'acqua », quando Bontempelli fu costretto a rivolgersi a nuovi editori del farraginoso periodo, tali racconti non giunsero a tutti i fedelissimi dello scrittore, nè ad una critica che potesse misurare, dal successo, la validità contemporanea della metafisica e del realismo magico bontempelliane. La critica aveva già deciso per proprio conto che fosse l'ora del realismo senza magie, e il pubblico volente o nolente la seguì. Sperimentatore di ogni sottigliezza, Bontempelli si trovava sprovveduto dinanzi alle richieste più grossolane; ed è anche vero che il tempo non poteva prediligere le ricerche squisite. Di qui, l'ingiusta conclusione della critica, che l'*Acqua*, per esempio, rappresentasse il principio di un'involuzione, mentre, a nostro avviso, Madina e la sua storia costituiscono il punto di passaggio dal divertimento intellettuale ad un *quid* di più vibrato, umano e poetico, che ci prometteva lo svolgimento finale o culminante di tutte le esperienze bontempelliane. Chi scrive questa nota, ricorda la commozione con cui credette di scorgere nel capitolo del *baccarà*, non soltanto una delle più belle sintesi del complesso e noto umore di Bontempelli, ma la più precisa determinazione di un'eticità, che per esser stata sempre un poco sopraffatta dal paradosso apparente o dal ghiribizzo inventivo, aveva avuto in B. l'aspetto di un amore deluso e forse un poco nostalgico, ostentatamente truccato, piuttosto che i caratteri di un amore vivo, aggressivo, atto a tradursi nella mitizzazione da B. più volte perfettamente definita, in sede critica.

Quand'anche il ritorno di B. non provocasse un ritorno a B. così corale e spontaneo, da risuscitare in lui quella coscienza della propria missione che detta nuove pagine e forse definitive, è compito del cronista accorgersi di ciò che il critico dirà un giorno con precisione documentata: che l'arte di B. andava ben oltre le esperienze che sembrarono annientarla, che il tempo storico e tutti i suoi influssi passano, e l'arte di B. resta; che in essa è la spiegazione di un'abilmente congegnata ma spesso inefficiente volontà di evadere, e, in parte, la documentazione dei motivi intellettualistici che ci hanno condotti a parecchi disastri, non escluso quello implicante l'autodistruzione di ogni singolo intellettuale. L'ironia nasconde, ma il grottesco spesso scopre in B. il compianto di un'epoca che s'è mangiata il cuore, e non sa più nemmeno soffrire, o non vuol mostrare di soffrire per ragioni di decoro. E proprio nelle pagine più gelide è il documento di un tempo che sarà superato, mentre resterà l'arte che lo interpretava coerentemente, testimonianza geniale e paurosa più di qualsiasi realtà, poesia dell'antipoesia, genio malefico ma irrifiutabile del medesimo secolo che ha disseminato piazze e gallerie di forme e miti disumani.

V. E.

●

Christopher Morley, *Il Parnaso ambulante*. Milano, Garzanti.

Americano figlio di inglesi — il padre laureato a Cambridge, la madre musicista e poetessa — Morley, forse anche senza risciacquare i suoi panni nelle acque di Oxford, come gli avvenne dal '10 al '13, avrebbe ritrovato in famiglia il segreto della fine, classicissima ironia inglese, sedimentata sotto uno scabro americanismo d'urto, che sono i caratteri più interessanti della sua arte. Sarebbe utile conoscere la fortuna americana dei due racconti contenuti in questo « Parnaso ambulante » (« Parnassus on Wheels », 1917, e « The Haunted Bookshop », 1919), e poter seguire l'evoluzione di Morley da quel primo Parnaso alla recente *Ballad of New York* (1952); ma non è difficile intuire, che pur fedelissimo al proprio tono e al proprio gusto, egli abbia dovuto far parecchie concessioni alla richiesta del mercato. Già tra questi due racconti — il primo così estroso ed estraneo a lenocinii di qualsiasi natura; il secondo, chiaramente impostato sull'estetica dell'edulcorazione purgativa — il passo è lungo, e non precisamente in salita. *Il Parnaso ambulante* è la curiosa storia di un libraio missionario o cavaliere errante della parola stampata, che vaga per le campagne americane imbonendo teste refrattarie, e lasciando dappertutto, anche dove non riesca a smerciare libri, il seme di una parola fecondatrice. Finalmente deciso a ritirarsi a Brooklyn a scrivere un libro suo, vende il *Parnaso* a una massaia in vena di avventure, la segue per difenderla, la sposa. Ne « La libreria stregata », la seconda parte del volume e il seguito ideale della storia precedente, ritroviamo il libraio Mifflin e la moglie nel loro paradiso newyorkese. Mifflin è ancora lo ometto calvo e bizzarro che adora le edizioni polverose e s'inebria di citazioni argute, ma la sua voba e la sua grazietta retorica son messe al servizio d'una trama che gli americani considerano d'un giallo classico. Infatti, intorno ad un raro volume di Carlyle, lettura preferita di W. Wilson, il Presidente utopista, si svolge una congiura di Tedeschi, che, trasformato Carlyle in bomba ad alto esplosivo, avrebbero fatto saltare in aria nave e Presidente, proprio durante quel viaggio in cui Wilson, con idee confuse quanto quelle di Mifflin, veniva a deporre esplosivi a scoppio ritardato in Europa. Invece salta soltanto la libreria stregata, muore Bock (cane così denominato in onore al Boccaccio), ma Mifflin e i suoi protetti, per merito di un giovane ficcanaso e innamorato, si salvano. Dicevamo che, per quanto anche il secondo racconto sia ricco di spunti umoristici e di vena satirica spesso ermeticamente applicata a un mondo lontano, ma spesso vigorosissima anche per europei, la forzatura romanzesca non lega bene con il tono morleyano. Il libro è tuttavia divertentissimo e ricco di intelligenza. Si auspica la traduzione degli altri di Morley.

F. R.

●

Par Lagerkvist, *Il nano*. Roma, Casini.

Intimamente legata alla letteratura nordica, l'opera di Par Lagerkvist, Premio Nobel 1951, tende a quel simbolismo oscuro, carico di una sottintesa ragione morale e di una problematica rivolta ai temi maggiori dell'esistenza (la vita e la morte, il bene e il male) che caratterizza la narrativa, il teatro e la lirica di quei paesi.

In questo romanzo, Lagerkvist infatti si pone un tema estremamente impegnativo; quello della vita o meglio della lotta fra l'intelligenza e la forza bruta, fra il divino e il demoniaco che, secondo la concezione romantica, albergano nel cuore dell'uomo; e nel diario del piccolo servitore di corte, simbolo volta a volta di una presunta « saggezza » fuori dell'umano, dello spirito del male e di tutto ciò di negativo che segna l'umana natura, ogni sentimento, ogni pensiero, ogni azione assumono un valore simbolico, che infine è difficile decifrare e riportare alla verità nascosta.

In questa mancanza di chiarezza (tanto più rimarchevole dopo la prova esemplare, in questo senso, di « Barabba ») è il limite maggiore di questa opera in cui, fra l'altro, tutto sembra deformato, corrotto e corroso dall'odio, e dalle osservazioni feroci del nano che, della dialettica dei valori umani sembra comprendere e apprezzare soltanto il lato negativo: e mentre in « Barabba » il simbolismo si concretava in un linguaggio sobrio, schietto e drammatico, qui spesso la prosa del Lagerkvist diviene vaga, imprecisa e priva di quel rigore che costituiva uno dei pregi più alti dell'opera precedente. E le annotazioni del nano, prive di pietà e di amore, e sempre segnate da una interpretazione assolutamente negativa dell'esistenza, raggiungono raramente la potenza espressiva propria del Lagerkvist, anche se tutto il racconto (che è poi la storia — abbastanza banale — di un intrigo di corte rinascimentale) è condotto con forza e con quella progressiva tensione che raggiunge il culmine nella scena della strage durante il banchetto.

Pur fra tanti simboli, tuttavia (Bernardo il genio; Boccarossa l'animalità; il Principe e la Principessa l'ambivalenza dei sentimenti; Angelica e Giovanni l'innocenza punita) e pur con molte citazioni come questa: « essere uomo è una cosa grande, magnifica, un'allegrezza suprema: non è altro che sconforto, piena insensatezza, disperazione » che denotano una chiara venatura di filosofia esistenziale, non si può tuttavia affermare che « Il nano » sia una opera fredda e intellettualistica. E' anzi il maggior dato positivo del Lagerkvist aver saputo articolare in una narrazione viva e ricca di umori una tesi non troppo chiara (o per lo meno tale per noi moderni abituati ad un'altra problematica) e posta comunque come fine (e di conseguenza come limite) al racconto.

E la drammaticità, l'impegno totale, la forza insomma di questo scrittore nordico, (che per merito di Gherardo Casini è oggi diffuso anche in Italia) si palesano a tratti in questo romanzo in misura sufficiente per poter dire di esso che è opera (non certo l'opera migliore) di un grande scrittore.

ALBERTO SERRINI

●

Plutarco, *Vita di Flaminino*. Milano, Marzorati.

Fra i *Testimonia* (6), raccolta di testi e documenti per l'insegnamento superiore, con introduzione, testo, traduzione e commento a cura di S. Gerevini, compare questa *Vita* a colmare una lacuna secolare: non ne avevamo infatti una traduzione italiana, dopo quelle vecchissime dell'Adriani e del Pompei. Il dibattuto problema, se Flaminino debba considerarsi un rappresentante dell'imperialismo romano o del filellenismo sincero dei secoli III e II a. C., tornerà probabilmente a interessare i dotti, stuzzicati dalle sagaci note del Gerevini. Il problema non investe soltanto le intenzioni e la prassi di Flaminino, ma quelle di tutta la romanità contemporanea, che del filoellenismo si sarebbe servita come di *un'arma psicologica e propagandistica*. Che Roma resti capta, nessuno discute: ma quando? Fino a qual punto il rustico e selvaggio conquistatore era già spinto alla conquista, dal fascino della civiltà greca? La paura provata durante la guerra annibalica, non basta a spiegare la guerra macedonica, e il Gerevini ci sembra saggiamente contemperare le due tesi, nell'equilibrata visione di cui ci ha dato un recente saggio la « Storia di Roma » del Pareti. La scaltrezza impiegata dai Romani nella condotta politica di tutta la guerra, è indice di una volontà che presuppone l'amore, la curiosità e il rispetto per il mondo investito e incorporato. Il che spiega, non soltanto Polibio, ma la sostanziale acquiescenza di un mondo spiritualmente rissoso e cavillatore, al dominio severamente lineare dei Romani. (Qualcosa che ricorda il fragoroso ingresso della politica americana nell'Europa odierna, che non reagisce quanto sarebbe nel suo costume e nelle sue tendenze, proprio perchè smontata dalla simpatia offerta dal portatore, insieme con offerte non tutte simpatiche). Vista a distanza, la ribellione dei Greci è un episodio: ciò che impressiona (ed è reso benissimo dal Gerevini) è il senso di fatalità implicito alla futura simbiosi dei due mondi. Argomento di inesauribile interesse, come è vero che in quel tempo storico si preparavano le caratteristiche salienti di ogni vera ed alta civiltà moderna.

O. S.

PARABOLA DI ROBERTO ROSSELLINI

La celebrità pubblica di Roberto Rossellini, non si accompagna ad una proporzionata popolarità delle sue opere, soprattutto nel suo paese dove essa logicamente dovrebbe trovare il maggior sviluppo. Perchè in esse si alternano, anche nel seno di uno stesso film, sbandamenti culturalistici che hanno origine nella sua superficiale formazione ideologica, ad improvvise ed ampie illuminazioni mediante le quali egli riesce a « capire » profondamente la realtà e a interpretarla in modo diretto, genuino, sorprendente, che non trova riscontro nella produzione di questo dopoguerra, per un dono delle sue facoltà intuitive che gli consente di trovare tra la freddezza del film documentario e il melodrammatico del film romanzesco, la strada della realtà autentica con le sue passioni e l'urgenza dei suoi svolgimenti. Il pubblico rimane indubbiamente toccato nell'intimo: ma preferisce le suggestioni dei romanzi d'appendice che normalmente gli vengono presentati, e il linguaggio umano delle « stars ». Non sono il solo a ritenere « Paisà » di Rossellini un vero e proprio punto fermo nella vita italiana del dopoguerra, la tensione maggiore raggiunta nelle sue lotte e nelle sue speranze. Ma nella graduatoria degli incassi è certo molto in basso. I suoi insegnamenti agiranno soprattutto nel tempo ed anche attraverso altre opere (come si è visto in « Ladri di biciclette » e « La terra trema » che gli si uniscono più di quanto non facciano gli altri film di Rossellini stesso, nella schiettezza e libertà in certo senso rivoluzionarie con cui affrontano i fatti reali).

Esaminiamo dunque questa contraddizione esistente nel lavoro di Rossellini — lavoro che come si è detto è stato determinante negli ultimi sviluppi dell'arte cinematografica — e vediamo quali spiegazioni se ne possono offrire.

Nella sua attività abbiamo un primo periodo — fino alla caduta del fascismo — in cui, partendo da esperienze di carattere documentaristico solo e a lato di Francesco De Robertis, illustra avvenimenti e personaggi al margine delle guerre fasciste, soffermandosi in particolar modo sull'opera svolta dai sanitari (« La nave bianca », « La croce di fuoco »). La regia di Rossellini si distingueva fin d'allora per una schiettezza e semplicità umana di racconto ben lontana dalla retorica dei varii « Scipione l'Africano ». L'atteggiamento era conformista, ma senza una particolare convinzione. Rossellini stava progettando un film sui ferrovieri, « Scalo merci », in collaborazione con De Santis, quando l'andamento disastroso della guerra, lo costrinse e costrinse tutto il cinema italiano ad interrompere ogni attività. La vittoria degli eserciti alleati e il conseguente ritorno in forza del film americano avevano scoraggiato produttori e registi che ritenevano improbabile fossero consentite al film italiano possibilità d'esistenza decorosa. Studii e stabilimenti tecnici erano quasi tutti o in rovina o inefficenti. Nonostante questo, sei mesi dopo la liberazione di Roma, Rossellini con la collaborazione di Sergio Amidei e di Federico Fellini, come soggettisti e sceneggiatori (collaborazione che si rivelò preziosa e rimase insostituibile) iniziava « Roma città aperta » girando in uno scantinato di via degli Avignonesi (dov'era un tempo l'avanguardia di Bragaglia). I più lo considerarono un pazzo. Per portare a termine il suo disegno, dovè vendersi i mobili di casa. Il film, ceduto alla « Minerva » per undici milioni, ne fruttò diverse centinaia nel suo giro trionfale per tutto il mondo, e rese celebri i suoi interpreti: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Maria Michi, Marcello Pagliero. Rossellini era ed è un cattolico militante, anche nelle sue opinioni politiche. Questo non gli impedì di descrivere la resistenza a Roma così come si era svolta, con la solidarietà fraterna di cattolici e di comunisti. « Paisà », con i suoi sei episodi seguiva il progressivo avanzare delle truppe alleate lungo la penisola, e contemporaneamente il comportamento delle popolazioni dinanzi ad esse e dinanzi agli occupanti tedeschi con la parte fascista. Il film, ideato da Rossellini con la collaborazione dello scrittore tedesco Klaus Mann, sviluppato con Fellini e Amidei, rispecchiava un cruciale momento storico e un bruciante stato d'animo, con una verità d'immagini e di fatti che prendeva alla gola: era la tragedia di un popolo. La lavorazione procedette quasi sempre senza metodo, alla cieca, affidandosi prevalentemente all'estro del suo responsabile. Rossellini inconsciamente seguiva i richiami della realtà e dell'arte nel modo più sensibile e sincero: lasciava che fosse la realtà a parlare attraverso di lui, e non viceversa come si usa normalmente, e come egli stesso poi usò fare. E' evidente che a noi interessavano gli avvenimenti così descritti e delineati, non quelle che volessero significare la sua personalità e i suoi sentimenti. L'improvvisazione, il seguire una traccia dettata dalle circostanze più che dalla sceneggiatura — qualità tipicamente italiana, nelle tradizioni della commedia dell'arte — favoriva grandemente la potenza e la nudità dei fatti storici visti attraverso la macchina da presa (e Rossellini sa molto bene dove si deve mettere la macchina da presa perchè le sequenze riflettano in profondità gli avvenimenti reali della vita di un popolo). Agivano in Rossellini la forza dei suoi sentimenti, il bisogno di testimoniare. Viceversa si attribuì la potenza dei suoi film alle sue qualità intellettuali, di pensiero, di interpretazione ideologica della realtà storica. Se ne convinse egli stesso, e da allora in poi i film di Rossellini videro in primo piano la sua personalità e il suo mondo culturale (povero come originalità, superficiale negli sviluppi) a detrimento dei fatti autentici che egli si disponeva a presentare al pubblico. Naturalmente il suo istinto e la sua ispirazione prendono a volte la rivincita: ma sempre più debolmente. In « Germania anno zero » nonostante egli trattasse situazioni ed esistenze di cui non conosceva neppure la lingua, oltrechè il substrato storico e psicologico, riesce nel finale ad esprimere con veemenza la tragica odissea del piccolo protagonista. « Miracolo » non è del tutto privo di incisiva brutalità, sotto la spessa patina dannunziana con cui ricopre il fondo oscuro dell'animo delle popolazioni più diseredate. « Amore » è un goffo pasticcio teatrale, incapace di penetrazione psicologica. « Stromboli » sviluppa « Miracolo » a volte con maggiore secchezza e semplicità di esposizione, ma in un racconto sconclusionato e con troppe forzature compiute in omaggio alle necessità del prodotto cinematografico (ma restando sempre a mezza strada). Non mancano anche qui momenti di grande emozione (la caccia al tonno, l'eruzione del vulcano, la disperazione della protagonista, Ingrid Bergman), come non mancano in « Francesco giullare di Dio » così lontano dal suo compito e così gremito di soluzioni esteriori (nell'estetismo, questa volta, di Giovanni Pascoli), brani di stupefacente commozione e freschezza. Ma Rossellini si dimostra nello stesso tempo incapace di costruire e condurre un racconto cinematografico, come incapace di esporre (e non parliamo di risolvere) i gravi problemi che ha l'imprudenza, anche generosa, di affrontare: la sua cultura e la sua maturità intellettuale non ne sono all'altezza, ed egli prende in prestito i suoi atteggiamenti da una cultura di secondo ordine, e oltre a tutto, ormai priva di efficacia.

Le sue ambizioni maggiori si sono volute concretare in « Europa '51 », e questa volta egli ha trovato un valido, essenziale sostegno nell'arte di Ingrid Bergman. E' evidente nell'elaborazione del tema, e nelle riprese del suo svolgimento l'influsso esercitato da tutta una pubblicistica attuale in Europa, dalle letture e dall'esempio di Simone Weil e in genere da movimenti intellettuali di indole generosa ma di scarsi risultati (tipo « Esprit »). C'è un netto distacco tra il suo lavoro e l'interpretazione della Bergman, che è sincera, sofferta, come di rado si può vedere sullo schermo. L'opera di Rossellini non esprime invece un'esperienza che sia assieme personale e collettiva. E' il riflesso di talune esigenze intellettuali mutuate dall'esterno, mosse da oneste aspirazioni, non da una concreta realtà di visione, da una verità umana.

Rossellini aspira, e con slancio generoso, a inserire nella storia la sua capacità di vedere, il suo « occhio cinematografico ». Ma la storia non è più così chiara come nella tragedia che egli riflette e che egli interpretò con l'animo volto alla speranza. E' tempo di involuzioni, di ferite soffocate ma non per questo meno brucianti di quelle prodotte dagli avvenimenti drammatici del recente passato. La morte spirituale è sempre più in agguato. Rossellini non ha potuto reggere anche a queste prove, ai dubbi, alle tenebre. La storia del cinema è contrassegnata da personalità che pur forti e coraggiose hanno finito con l'essere schiacciate dal tempo. Solo Chaplin e Dreyer hanno potuto resistere a debolezze e tentazioni, a costo di ridurre sempre più la loro attività. Lo spettacolo cinematografico espone a una intensità troppo forte di responsabilità umane: si può guidarlo solo nelle occasioni che siano più aperte per una determinata situazione. Rossellini si trova a lottare contro un muro sordo: non ha più la forza di aprirlo. Ma le sue immagini di un tempo vivono ancora.

Vito Pandolfi

L'ANELLO DEL NIBELUNGO

« Concepii e sviluppai un piano drammatico di proporzioni così vaste, seguendo unicamente le esigenze del mio soggetto, che con questo lavoro mi allontanai di proposito da ogni possibilità di vederlo mai entrare nel nostro repertorio d'opera, nello stato in cui trovasi attualmente . . . Il lavoro di cui parlo e di cui, nella massima parte, ho già composto anche la musica, si chiama *L'anello del Nibelungo* ». Così Wagner della sua Tetralogia, la più mirabile espressione del suo ingegno e l'opera più possente, alla quale dedicò oltre vent'anni di lavoro per dare corpo ad uno sconfinato sogno di libertà inseguito per tutta la vita. Libertà incondizionata che si pone nel germanesimo come esigenza di vita e come alternativa alla fedeltà rigidamente e meccanicamente intesa.

Per questo ideale di libertà Wagner è, nelle più intime fibre, l'espressione più autentica della spiritualità germanica. Perciò la sua visione artistica è insofferente di ogni limite e non si piega al dialogo così essenziale alla vita stessa dell'arte. « Le grandi città con il loro pubblico non esistono ormai più per me . . . Per quanto questo progetto sia vasto, è l'unico nel quale impegno la vita, la mia poesia, le mie aspirazioni . . . Il mio compito è questo: fare la rivoluzione ovunque io vada. S'io soccomberò, la disfatta mi farà onore più d'una vittoria nel campo opposto . . . ».

Nessuna meraviglia, quindi, se una così violenta e tirannica concezione poetica, che chiede e pretende di essere accolta soltanto e semplicemente nella sua integrità, provoca resistenze e opposizioni nel momento stesso in cui la si ammira per un certo qual fascino selvaggio. La libertà tuttavia, in ogni sua forma, e quindi anche nell'espressione artistica, ha bisogno di una opposizione all'interno per determinarsi e porsi nella sua intelligibilità. Il che dà significato al paradosso della musica wagneriana che tanto più viene accolta e compresa quanto maggiore è la resistenza e la reazione che essa provoca. E mentre in Verdi, ad esempio, il conflitto si presenta già risolto in un'espressione musicale che assolve magnificamente la funzione di mediatrice tra la visione poetica del musicista e quella ancora oscura di una più vasta umanità, in Wagner l'espressione musicale ha bisogno di una specie di purificazione per eliminare l'ingombrante presenza del suo autore.

E' il motivo per cui si può dire ancora aperto il dibattito sulla musica wagneriana, che forse non potrà mai essere chiuso per l'ambivalenza di una espressione e per la sua marcata fisionomia che non ammette imitatori e continuatori. Il che spiega anche il giudizio su Wagner dato da Roger Ducasse, che rispondendo ad una inchiesta promossa a suo tempo dalla « Revue Musicale », applicò al musicista tedesco quanto il Corneille aveva detto del Richelieu: « Ha fatto troppo bene per dirne male, ha fatto troppo male per dirne bene ».

L'Anello del Nibelungo torna ora sulle scene del Teatro dell'Opera, affidato all'esperta ed autoritaria direzione del M° Erich Kleiber, che già lo scorso anno diresse « La Walkiria » ed il « Sigfrido », prima e seconda giornata della Tetralogia.

Scenari perfetti ed un'ottima prestazione da parte degli interpreti hanno caratterizzato la rappresentazione del prologo (L'Oro del Reno) e fanno sperare nel completo successo di questa nuova edizione della Tetralogia che sarà portata a termine nella prima metà di aprile.

■

Mario Ceccarelli, pianista ben noto al pubblico romano per le sue notevoli capacità tecniche, ha colto un nuovo successo al Teatro Quirino eseguendo, in un concerto per gli Amatori dell'Arte, musiche di Scarlatti, Beethoven, Chopin e Liszt. Il programma, severo e impegnativo, e la brillante esecuzione hanno meritato il più vivo e cordiale consenso da parte del numeroso pubblico che gremiva la sala in ogni ordine di posti.

Con un concerto della pianista Anna Paolone Zedda, insegnante titolare nel Conservatorio di Cagliari, si sono concluse alla Sala Pio VI le manifestazioni promosse dal Sindacato Nazionale Musicisti, d'intesa con la Camerata Musicale Romana.

L'esecuzione del programma, che comprendeva musiche di Scarlatti, Beethoven, Chopin, Bloch, Margola e Granados, ha dato modo alla pianista di confermare le sue già note capacità tecniche e interpretative e di conseguire un lusinghiero successo che la pone ormai tra le migliori forze del giovane concertismo italiano.

L'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha onorato il Maestro Perosi offrendogli, come segno di particolare distinzione, la grande medaglia Accademica, onorificenza istituita nel 1880 e conferita con la più grande parsimonia. Alla breve cerimonia ha fatto seguito l'esecuzione della seconda Messa del Perosi, per cinque voci dispari e organo, diretta dallo stesso Autore. Alla fine del Concerto il numeroso pubblico che affollava la Sala Accademica ha salutato il venerando Maestro con una calda manifestazione di affetto.

Dante Ullu

● Si ha notizia di due nuovi successi conseguiti da commedie italiane all'estero: *Lettere d'amore* di Gherardo Gherardi, in versione francese, a Bruxelles, e *Vita mea* di Cesare Giulio Viola, in versione spagnola, a Città del Messico. Si attendono notizie particolareggiate, sia per quanto riguarda gli spettacoli, sia per quanto concerne la loro cronaca.

● A Parigi, mentre continuano le repliche dei pirandelliani *Sei personaggi*, in francese alla Comédie, e in italiano, coi comici del Piccolo Teatro di Milano, al Marigny, ed al Rochefort si replica *Come tu mi vuoi*, e allo Studio Champs Elysées *Corruzione al Palazzo di Giustizia di Betti*, e al Renaissance *L'ora della fantasia* di Anna Bonacci, ecco tre commedie di Goldoni apparire alla ribalta. In italiano, sempre col Piccolo Teatro, *Arlecchino servitore di due padroni*; al Noctambules, col « Groupe du Théâtre Italien de la Sorbonne », *La famiglia dell'antiquario*; e, al Teatro La Huchette, fra pochi giorni, *La locandiera*.

● Una *commemorazione di Benedetto Croce* ha avuto luogo il 16 febbraio alla Boule-d'Or, a Parigi.

TOLSTOJ E MOLIERE

« Oggi abbiamo assai meno bisogno di un poeta come Tolstoj, che di un artista come Flaubert », mi disse dieci anni fa un geniale e simpatico, grande editore italiano, restituendomi con molte lodi il manoscritto di un romanzo. Sempre deferente verso tutti quelli che hanno raggiunto fama di maestri nel campo loro, mi misi a tradurre Flaubert: una gioia di cui sono ancor oggi grato all'editore che confondeva il mio deteriore manzonismo con tolstoianesimo; ma finito che ebbi di tradurre, ero persuaso che il tempo nostro ha bisogno di Tolstòj, se proprio si deve cercare un modello fuori casa, e magari di un Tolstòj flaubertizzato.

Non è privo d'interesse generale il fatto che la mia traduzione aspetti ancora d'esser pubblicata, in un *tutto* Flaubert pronto da un pezzo, mentre di Tolstòj, in questi dieci anni, l'editoria italiana ha tradotto o ritradotto quasi tutto. È venduto. Eppure, sono convinto che se un buon narratore presentasse un romanzo... tolstoiano, sarebbe respinto ancor oggi. Mi limito ad osservare che l'esigenza di moralità, la fame di poesia (al modo inteso dall'editore che la respingeva), diffusissima tra il pubblico, non è condivisa da editori e consiglieri, che ancora si baloccano con il mito dello scrittore artista, e con il naturalismo spremuto ormai ben oltre le sue possibilità d'arte. Si badi bene che, trattandosi di scrittorelli come il protagonista dell'aneddoto, si fa semplicemente questione di *ismo* ed *ismo*, non già un confronto tra Tolstòj e Flaubert (che riedito nelle nuove traduzioni, andrà meritatamente a ruba). Ma è proprio vero che, dieci anni fa, non si sentisse già nell'aria il bisogno di idee e di controlli etici? non si potesse accettare un autore che saggia la validità della propria narrativa mediante il raccoglimento pensoso? La presunzione di verità di certe scuole estetiche, ha fatto anche in questo campo gran danno: ma un editore e i suoi consiglieri non sono in obbligo di intendere che la funzione storica di un Flaubert (tralasciamo di proposito quella poetica, irripetibile), puntualissima in un tempo farraginosamente ricco di idee, ciclonicamente disordinato nella espressione, diventa antistorica in altro tempo addestratissimo all'espressione, e invece molto povero di idee generali e particolari, di sentimenti motori, di giustificazioni etiche e religiose?

Con l'apparente divagazione, volevamo salutare nella forma più diretta e impegnata la pubblicazione del *Teatro* di Tolstòj (a cura di O. Campa) nella bella collana « I grandi classici stranieri » di Sansoni, che ci ha già dato le *Opere* di Goethe, le *Liriche e Prose* di Rilke, i *Racconti di Canterbury* di Chaucer, il *Teatro* di Shakespeare, il *Teatro Elisabettiano*, il *Teatro* di Cecov, i *Racconti e Romanzi brevi* di Dostoevskij, il *Teatro* di Calderon, di Lope de Vega, e, ultimo, quello di Molière. Lo elenco è di per sè una provocazione alla gratitudine della persona colta.

Dunque, qual fortuna editoriale ci si può aspettare per questo *Teatro* di Tolstòj e per quello di Molière, che compare a pochi giorni di distanza (a cura di C. Tumiati e A. Bartoli, con note di Barbetti e introduzione di F. Neri. Due volumi) e che, di là da ogni apparenza, può essere implicato nel discorso precedente? (non è un avvicinamento di comodo: cfr. Lo Gatto, *Storia del Teatro Russo*, Sansoni, Vol. I, pag. 559 e *passim*).

Ognuno conosce l'avversione estetica che Tolstòj ebbe per il teatro, ognun sa, per dirla con Lo Gatto, che « quando, dopo la crisi che fu da lui stesso narrata ne *La confessione*, T. si rivolse sempre più al popolo, sicuro di trovarvi la vera chiave anche della creazione letteraria, il teatro gli apparve veramente come uno strumento di prim'ordine per la diffusione delle proprie idee etico-religiose ». Ed è osservazione non occasionale, che proprio il teatro, oggi, e ancor prima del romanzo, stia riconquistando il carattere di comunicazione di idee, forse ambizioso di magistero già accettato o accettabile formalmente (cioè, senza fastidio, rispetto al gusto comune che soltanto pochi anni fa si sarebbe ribellato), e pronto a diffondere contenuti di grande impegno, non appena la drammaturgia abbia effettivamente qualcosa da dire. In Tolstòj è, dunque, uno dei punti di riferimento più sicuri, ed è tutta una problematica che basterebbe ad affascinare chi, per avventura, non s'interessasse all'impegno morale dell'epoca. Anche soltanto nel ricercare il fondamento dell'affermazione del Brejtburg (« la drammaturgia di Tolstòj nacque dal processo della sua avversione per il teatro di Shakespeare »), la lettura delle sei opere adunate nelle 593 pagine, costituirebbe un esercizio fecondo e illuminante per lo uomo di cultura. « Una famiglia contagiata », « Il nichilista », « Il primo distillatore », « La potenza delle tenebre », « I frutti dell'istruzione », « Il cadavere vivente », « E la luce risplende nelle tenebre », « Tutto il male vien di lì »: un niente, nella produzione gigantesca di Tolstòj; una quantità apparentemente trascurabile, ed effettivamente, fino ad oggi, quasi ignorata presso di noi, che tuttavia comprende forse i più alti momenti espressivi di T., e le più asciutte rappresentazioni — come il genere imponeva — del suo mondo ideale. Le traduzioni, che non possiamo proprio giudicare, scorrono vivaci, moderne, convincenti.

Ci resta poco spazio per dire di un Molière a cui hanno collaborato così eminenti studiosi. Sarà giusto segnalare che i risultati si notano subito, tanto che qui, più che in Tolstòj, si vedono soddisfatte le esigenze della più rigorosa filologia, e le traduzioni, se non si valgono di unità di tono, sono fecondate dalla congenialità del traduttore con il testo affidatogli. Sia lecito dire che l'acquisizione più utile, dopo quella quantitativa di un *tutto* Molière, è l'introduzione dettata dal Neri: un modello di chiarezza, di misura, di rigore; il Neri dei momenti più felici, e di sempre: che si mette tutto al servizio dell'Autore e del lettore, scomparendo con la modestia poco nota a noi critici, sempre pronti a frapporci come schermo trasparente ma non invisibile, tra l'opera e chi vorrebbe soltanto e semplicemente conoscerla.

Vladimiro Cajoli

Scontentezza delle memorie

Continuazione dalla pag. 2

di un qualsiasi Goffredo Ferrari che si bea nel ricordare. Linda Murri si tormenta nel passar la mano sulle proprie ferite, anche se non può dispensarsene.

« Perchè mi ostino a ricordare? Perchè frugo in questa dolorosa anima mia, facendo sempre più sanguinare l'orribile piaga, mentre sarebbe così buono non sapere più, non sentire più? Dimenticare. Dio mio! Dimenticare! Ma, come il mutilato, con animo pieno di disperazione e di orrore, torna pur sempre a rimirare la tremenda ferita, onde sgorga tutto il sangue delle sue vene, quasi vinto da un fascino di terrore, così faccio io, e torno a contemplare incessantemente la mia miseria senza fine ».

E, per altro verso, prorompente e lancinante è la tristezza del Cardinal Giulio Bentivoglio, al momento di fare il consuntivo della propria vita. Una onda di sentimenti mescolati assale l'eminentissimo secentista, e gli fa risucchio sulla carta. Da una parte, certo, soddisfazione per la messe di onori mietuta: ma dall'altra, quanti rovelli e rimorsi! Nel servizio della Chiesa ha saputo veramente corrispondere, si domanda l'ecclesiastico, alle grazie ricevute? Ahi, non quanto avrebbe potuto! Sicchè, « sarà forza che io ne senta gran dispiacere, e che, offrendo alla medesima Divina Bontà un vivo sacrificio di pentimento, io mi procuri di conseguire il desiderato perdono in questo poco spazio di vita che può restarmi ».

Non solo, ma affiora altresì un non meno grave motivo di tetraggine. Ricordare è, sì, « rivivere » (abbiamo visto che Alfredo Testoni correggerà: è « avere vissuto »), ma è anche morire. « Finalmente mi accorgerò non d'essere in questa maniera tornato a vivere, ma più tosto un'altra volta a *morire*, poichè in effetto sparì, e sta irrevocabilmente in mano alla morte, tutto quel tempo che è scorso della mia vita passata ». Accertamento, che legittima il brivido, e si tira dietro la moralità: « Almeno mi servirà una tal sorta di finto inganno per conoscere di nuovo tanto più il viver del mondo, scena appunto d'inganni, laberinto, mare più infido quanto è più quieto, e che a ben navigarlo non basta il sapere umano, se non lo sostiene principalmente il favore divino... ».

Andate ancora a parlare di quei « piaceri della memoria », cui accenna il Rogers, citato dal Foscolo! Ecco che il bagno nel passato può dare il gelo alle ossa. Ci si avvede, cioè, che sebben destinati a formar l'angelica farfalla, si è rimasti irrimediabilmente bruchi. Tutto quel che ci ha attratto si svela *Vanitas vanitatum*, e d'altra parte la cambiale è ormai scaduta. All'atto di riepilogar la propria vita, l'esame di coscienza è già un anticipo del giorno del Giudizio.

Rodolfo de Mattei

● Teatro da Camera s'intitola un complesso diretto in Bari da Walter Mastrangelo e composto di giovani attori professionisti. Riducendo al minimo gli allestimenti, il complesso si produce nelle case private, nelle fabbriche, nelle carceri, negli ospedali, nelle campagne, affidandosi alle libere oblazioni degli spettatori. Il repertorio comprende, fra l'altro, atti unici pirandelliani, commedie di Plauto e di Goldoni, dialoghi di Luciano, canovacci della Commedia dell'Arte, favole di Gozzi, testi di Betti, Meano, Tumiati.

● Entro poche settimane sarà compiuto il grande teatro all'aperto voluto da Gabriele d'Annunzio e costruito dalla « Fondazione del Vittoriale », coi propri mezzi, nei confini del Vittoriale stesso. Mancheranno, per ora, le rivestiture di marmo previste dal progetto dell'architetto Maroni, ma nondimeno il teatro, capace di tremila posti e situato al cospetto d'un prodigioso panorama, sarà in grado di ospitare spettacoli e d'iniziare la sua vita.

● A Lilla, si è chiusa il 15 febbraio, al Palais des Beaux-Arts, la Mostra « *Léonard de Vinci, Ingénieur* ».

● *Goldoni* è il titolo d'un volume dedicato al grande veneziano da Riccardo Chiarelli, e pubblicato nella collana « Biografie » dell'Editoriale « SEI », con tredici illustrazioni fuori testo e numerosi documenti.

« GUERRA FREDDA » NELL'ETÀ DELLE PUNICHE

II

Il compito di Gisgone era in realtà molto arduo: egli aveva da tenere a bada una massa imponente di uomini, non più tenuti a freno da un capo rispettato e temuto nè sottoposti alla disciplina di guerra, irritati dal mancato pagamento degli stipendi arretrati e bramosi di ricevere al più presto i grossi premi promessi loro dal Barca; sapeva inoltre, Gisgone, come il Governo cartaginese fosse tutt'altro che frettoloso di trasferire il suo oro nelle saccocce dei mercenari. Ond'egli, saggiamente prevedendo il peggio, provvide ad imbarcare i mercenari per l'Africa a piccoli reparti, affinchè il Governo avesse agio di soddisfarli del soldo e di licenziarli via via che arrivavano.

Ma a Cartagine prevalevano ormai il parere e i suggerimenti di Annone. Amilcare cadde in piena disgrazia dell'oligarchia, e pare che gli venisse perfino intentato o minacciato un processo per oscure trame contro la costituzione della Repubblica, o qualche-cosa di simile. E i mercenari avrebbero dovuto essere la testa di turco sulla quale sarebbero andati a cadere i colpi che le due fazioni in lotta si scambiavano. Non si era Amilcare servito di essi, del loro valore, della loro devozione per soddisfare la sua ambizione di guerreggiare per cinque anni in Sicilia contro i Romani? Ebbene, che provvedesse lui, se poteva, a pagare ai suoi soldati i vistosi premi troppo facilmente promessi o lasciati sperare.

Così accadde che ai mercenari, sempre più minacciosi e furenti, non venne corrisposta che una piccola parte di quanto era loro dovuto; e tale contegno del Governo cartaginese generò in breve una terribile sedizione che dai mercenari si allargò a nuclei notevoli delle popolazioni libiche suddite di Cartagine. Tutto il territorio dell'interno venne facilmente in mano dei rivoltosi; ogni comunicazione fra Cartagine e il suo retroterra fu tagliata, assediate Utica e Ippona Diarrito, le due maggiori fra le città alleate di Cartagine che le fossero rimaste fedeli.

Per tre anni — dal 240 al 238 a. C. — si protrasse l'atroce conflitto, nel corso del quale furono consumati, da una parte e dall'altra, tradimenti, nefandezze, crudeltà senza nome: di questa « guerra senza fede » lo storico Polibio ci ha conservato un resoconto assai diffuso (I, 65-68) e gli episodi più salienti di essa ha intessuto in una trama romanzesca Gustavo Flaubert in « Salambò ».

Nel primo anno di guerra, le operazioni furono dirette da Annone il Grande e da ufficiali di sua fiducia, con esito però, in complesso, piuttosto sfavorevole: non si potè liberare Utica dall'assedio nè rendere libere le comunicazioni di Cartagine con l'interno. Risorse allora nella città l'influenza del partito del Barca e il desiderio che fosse chiamato a partecipare al comando della guerra il generale più provetto di cui i Cartaginesi disponessero: Amilcare.

Questi, posto alla testa di un secondo esercito punico, operò in un primo tempo tenendosi separato dalle forze di Annone e dando nuova prova delle sue straordinarie doti strategiche. Frattanto però Utica e Ippona furono costrette a darsi nelle mani dei ribelli e ad associarsi alla loro causa. Parve allora opportuno al senato cartaginese che i due eserciti si congiungessero e che i due capitani, dimenticati i privati rancori, si associassero nel comando. Ma il provvedimento, a causa appunto della discordia che seguitò a regnare fra i due capi, giovò assai poco: i mercenari riportarono vari successi e giunsero ad assediare strettamente, per terra, la stessa Cartagine. La trasse dal gravissimo pericolo il genio militare di Amilcare che, con abile manovra, riuscì a sorprendere e ad accerchiare il grosso dei ribelli, capitanati dal campano Spendio: ridotti alla fame, gli insorti furono costretti ad arrendersi e, contro i patti, fu di essi menata orrenda strage.

Cominciò allora la seconda parte della campagna condotta contro l'altro grosso contingente di mercenari, comandato dall'Africano Mato. In essa pare che Amilcare e Annone abbiano tenuto il comando con maggiore concordia: Mato, ridotto ad accettare battaglia campale, fu sconfitto e fatto prigioniero con quanti erano sopravvissuti dei suoi; venne in seguito ucciso a Cartagine fra i più crudeli tormenti.

La posizione personale di Amilcare a Cartagine resta dunque così fissata in questo breve corso di anni: egli è in disgrazia dell'oligarchia e tenuto in disparte da ogni funzione direttiva dalla conclusione della pace con Roma fino ai primi mesi del 239; nella campagna del 239 è investito di un comando di secondaria importanza, e si spera di poter servirsi delle sue insostituibili doti militari senza far risorgere troppo la sua autorità e il suo prestigio; ma la sua figura grandeggia di nuovo in modo preoccupante, e nell'ultimo anno di guerra, il 238, si è costretti (o forse si giudica essere questo il partito migliore) ad associarlo ad Annone nella direzione delle operazioni. Dopo la definitiva vittoria sui mercenari, Amilcare Barca è tornato a primeggiare nella vita politica cartaginese ed è di nuovo in grado di sostenere, da pari a pari, il suo punto di vista contro quello di Annone il Grande.

Ma quali erano le idee e i disegni di Amilcare? E' necessario, per intenderli, tener dietro alle vicende dei rapporti fra Roma e Cartagine nei tre anni trascorsi dopo la fine della guerra.

III

I ROMANI IN SARDEGNA E I CARTAGINESI IN SPAGNA

Non è facile trovare nella storia esempi di due Stati che, dopo essersi combattuti a lungo e duramente in una guerra condotta avanti fino allo stremo delle forze d'ambedue i belligeranti, ritornino, appena conclusa la pace, in relazioni amichevoli l'uno con l'altro. Uno di questi pochissimi esempi, e forse quello più sorprendente, ci è offerto appunto da Roma e da Cartagine dopo la pace del 241. Fra le due città, da più di trent'anni rivali e per più di ventitre in fierissima lotta fra loro, si ristabilì subito una straordinaria cordialità di rapporti; quasi che il lungo conflitto non fosse stato che una dolorosa parentesi, egualmente deplorata da ambedue i popoli già avversari.

Fra i motivi che possono darne la spiegazione, alcuni sono, a prima vista, evidenti: uno di questi si dovrà riconoscere nella innegabile mitezza delle condizioni di pace di cui s'erano appagati i Romani (confermata anche dall'opposizione che il Senato dovè superare per farle approvare dai comizi del popolo); un altro sta indubbiamente nel fatto che, con l'occupazione romana della Sicilia, e con la sicurezza così acquistata da Roma per il suo territorio italico, veniva a sparire la causa più grave di dissidio fra le due Potenze, non aspirando certo i Romani, in quel tempo, a rivaleggiare con Cartagine per il primato commerciale e finanziario nel Mediterraneo.

Ma non si è tenuto, in genere, abbastanza conto dell'azione decisiva esercitata sul corso dei rapporti fra le due città già nemiche dalle vicende della politica interna cartaginese. Non si può porre in dubbio, infatti, che sulla cordialità di tali rapporti influì in modo notevolissimo la decisa prevalenza presa allora in Cartagine dal partito favorevole alla pace e all'intesa con Roma: partito capeggiato, come s'è visto, da Annone e ostile alla fazione barcina, il quale reputava più utile agli interessi cartaginesi la creazione di un grande impero punico nell'Africa settentrionale, che non un'ulteriore espansione territoriale nel Mediterraneo occidentale con il conseguente, inevitabile concretarsi di nuovi punti d'attrito e di nuove ragioni di conflitto con Roma.

L'affermarsi di una tale politica in Cartagine, nel 241, determinò nel Senato romano un senso di assoluta tranquillità e di piena sicurezza per il prossimo avvenire; cosicchè, scoppiata quasi subito l'insurrezione dei mercenari, il Governo di Roma ebbe modo di dimostrare più volte, in tale occasione, non solo la più rigida lealtà, ma una vera, cordiale simpatia pei suoi nemici di ieri.

Già nei primi mesi della guerra, quando i Cartaginesi, ridotti in critiche condizioni, dovettero rivolgersi per aiuto a tutti gli Stati alleati ed amici, i Romani non si opposero affatto a che Ierone di Siracusa si prestasse con ogni premura a soddisfare le loro richieste. E in modo ben più concreto, come ne dà testimonianza la nostra solita fonte (Polibio, I, 83), i Romani dimostrarono di voler osservare i trattati e dettero prova di vera buona volontà. Non pochi armatori italici avevano infatti visto nella guerra libica una buona occasione per trafficare in contrabbando, portando agli insorti armi e vettovaglie; e i Cartaginesi, combattendo, com'era loro diritto, il contrabbando di guerra, da chiunque fosse esercitato, avevano catturato o affondato parecchie delle navi che lo recavano, facendone prigionieri gli equipaggi. Persuasi però della retta condotta del Governo romano ai loro riguardi, i Cartaginesi accolsero di buon grado le richieste di un'ambasceria romana venuta a reclamare per tali fatti e restituirono i cinquecento prigionieri che avevano in loro potere; e i Romani « di ciò si compiacquero tanto (son le parole di Polibio) che subito donarono in cambio ai Cartaginesi i prigionieri rimasti ancora presso di loro dalla guerra di Sicilia. E d'allora in poi accordarono ad essi con prontezza e benevolenza tutto ciò che domandavano; tanto che permisero ai mercanti italici di esportare a Cartagine tutto ciò che ad essa occorreva e vietarono invece di recare cosa alcuna agli insorti ».

Sempre in questo primo anno dell'insurrezione, nel 240, si ribellarono ai Cartaginesi anche i mercenari ch'essi avevano in Sardegna, i quali uccisero il loro comandante Bostare e gli altri ufficiali punici; la stessa sorte toccò ad un secondo capitano inviato nell'isola per tentare di reprimere la rivolta. Dopo di ciò i rivoltosi, ridotte in loro potere le città puniche dell'isola e messi a morte tutti i cittadini cartaginesi che poterono avere nelle loro mani, si volsero a Roma per aiuto.

Continua al prossimo numero.

Giulio Giannelli

PEDAGOGIA MODERNA

Le moderne correnti di pedagogia possono riportarsi, in linea generale, al movimento filosofico che ha dominato fin dal secolo scorso e continua a dominare tutt'ora: l'idealismo. Come si vede chiaramente nell'analisi che Lamberto Borghi svolge nella sua opera « Il fondamento dell'educazione attiva » (1), l'idealismo ha introdotto nella cultura contemporanea, il concetto di una conoscenza non più disgiunta dall'attività pratica; la realtà è creazione individuale, ed è per questo che nel momento della conoscenza l'azione è fusa con la conoscenza, perchè conoscere la cosa è fare, creare la cosa stessa. Tutto il movimento della scuola attiva si fonda su questa nuova concezione dell'attività del pensiero.

Il fanciullo deve essere rispettato nella sua attività e creatività continua. Giovanni Gentile è colui che ha dato a questa nuova concezione pedagogica un serio fondamento filosofico.

La libertà del fanciullo è vista e sostenuta sotto l'aspetto più universale di libertà dello spirito. Tuttavia Gentile non seguì fino in fondo la sua teoria perchè, mentre sosteneva che pensiero e attività, teoresi e prassi, coincidevano, nel campo pedagogico lasciò sussistere tutte le tradizionali discipline teoretiche, affermando che esse dovevano restare sempre alla base della nuova posizione pedagogica. Partendo da questo principio il Gentile finì per preoccuparsi solo dell'aspetto intellettuale del problema pedagogico.

Il Borghi esamina poi la pedagogia del marxismo, rampollato anch'essa dal filone dell'idealismo tedesco; la quale dà il massimo risalto non tanto all'azione in sè e per sè, ma ai prodotti dell'azione: l'accento poggia quindi essenzialmente sul lato pragmatistico dell'azione. Da ultimo l'analisi si ferma sulla pedagogia americana con il Dewey e lo James. Lo sguardo del Borghi si sposta quindi obiettivamente sull'una o sull'altra corrente, cercando di darcene una visione chiara e completa.

•

Il De Bartolomeis invece, nelle sue tre opere « Giuseppina Pizzigoni e la Rinnovata », « Maria Montessori e la pedagogia scientifica », « Ovide Decroly » (2), ci dà, più che una visione obiettiva, una critica delle teorie di questi tre pedagogisti. Alla Pizzigoni, come anche alla Montessori, sono rimproverate una certa elementarità e incongruenza nei loro presupposti. La Montessori ha voluto trasportare quel metodo pedagogico che dapprima aveva applicato in scuole di ragazzi minorati, in scuole di ragazzi normali. In questa sua applicazione ella si appoggia alle contemporanee scoperte della psicologia freudiana, ma ne tralascia la parte più importante e centrale, il punto di riferimento di tutta la concezione: la libido. Non contenta di ciò la Montessori, continua a sostenere il N., complica la sua posizione di carattere prettamente sperimentale e psicologico, con afflati mistici e religiosi, che non riescono a trovare una fusione con i suoi presupposti.

Più logica e consequenziaria è, per il De Bartolomeis, la posizione del Decroly che, prima di essere pedagogo, è stato psicologo e come tale ha saputo vedere il fanciullo, sia normale che anormale, nella individualità della sua coscienza. In lui la pedagogia si deduce direttamente dalla psicologia.

•

Anche i due volumi di Cousinet: « La vita sociale dei ragazzi » (3) e di Washburne: « Le scuole di Winnetka » (4), si possono ricondurre alle caratteristiche generali di questa pedagogia che appoggia la libera creatività del fanciullo, su principi derivati o da ricerche psicologiche o psicoanalitiche.

Qual'è dunque l'impressione globale che possono darci questi moderni pedagogisti? Queste correnti (che non differiscono molto l'una dall'altra) trovano la loro origine non tanto in una filosofia razionalistica, quanto in quelle filosofie irrazionalistiche (dirette filiazioni dell'idealismo) che inneggiano alla contingenza, alla evoluzione continua, all'eterogenesi dei fini. L'attivismo completo è il loro emblema, ma un'attività priva di valore razionalistico, libera da qualsiasi vincolo, finisce per restare fine a se stessa e come tale perde ogni valore educativo.

Quella quindi che può essere parsa una contraddizione in Gentile il quale, partito dalla identità tra azione e pensiero, nel campo pedagogico la rinnega per riaffermare il valore tradizionale dell'educazione, non è una contraddizione, è invece la consapevolezza che la celebrazione di una completa attività, deve ad un certo punto organarsi in vista ed in funzione di valori superempirici.

I. Bielli

(1) LAMBERTO BORGHI, *Il fondamento dell'educazione attiva*. Ediz. « Nuova Italia ».
(2) DE BARTOLOMEIS, *Giuseppina Pizzigoni e la « Rinnovata » - Ovide Decroly - Maria Montessori e la pedagogia scientifica*, Ediz. « Nuova Italia ».
(3) ROGER COUSINET, *La vita sociale dei ragazzi*. Ediz. « Nuova Italia ».
(4) CARLETON WASHBURNE, *Le scuole di Winnetka*. Ediz. « Nuova Italia ».

CONTRIBUTO A UNA BIBLIOGRAFIA VOCIANA

IX

MARTINI F.: *Lettere* (1860-1928), Milano, 1934 [Pag. 571 - « C'è stato da me Papini: sono in corrispondenza con Soffici; e Renatico ha visto un vivaio di giovinotti (gli esuli della *Voce*) che vengono a chiedermi consiglio o a portarmi gli scritti loro, a chiacchierare insomma con me, e a dirmi che sono più giovane di loro, affermazione che io non accolgo senza molte riserve » (Alla figlia, Monsummano, 26 dicembre 1920) Pag. 586 - « Sì, è vero, ammiro Papini che, quando vuole, è scrittore potente. Ma non gli ho mai nascosto la mia repugnanza per l'uso dei modi e delle forme che mi disgustano in lui come in altri » (a Fernanda Ojetti, 7 agosto 1922) - Pag. 601 - « Il secondo volume del Manzoni di Papini è uscito? Si ricordi che lo aspetto da Lei che mi regalò il primo » (A Ugo Ojetti, 22 ottobre 1923). - Pagina 576 - « Ma ci saranno ancora lettori a settembre? Il Pancrazi mi scrive che gli editori, i Treves fra gli altri, sono spaventati perchè non si vende più nulla. Che ci fosse una sosta nello smercio dei romanzi dei Mariani e C., lo sapevo: me ne dette notizia il Prezzolini in un articolo opportunamente intitolato « Rinvilio di cinghiale domestico » (a Ugo Ojetti, 7 luglio 1921) - Pag. 572 - ad A. Soffici: « Mio caro signore, La sua lettera e il graditissimo dono de' suoi volumi giunsero qui, e qui rimasero durante una mia non breve assenza. Questa e il desiderio di leggere prima di scriverle, la cagione dell'indugio mio nel ringraziarla. Conoscevo l'*Arlecchino* (Firenze, 1914), non gli altri libri: nei quali è, come in quello, la stessa originalità di pensiero, la stessa disinvoltura e vivace spontaneità dello stile, che li fanno così piacevoli a leggere. Le sono grato del dono e della sua benevolenza che mi è preziosa. Spero che, Lei qui o io costì, il modo di vederci e di parlarci lo troveremo. Intanto io tirerò fuori quelle tali pitture coloniali che ella desidera esaminare. Ricordo anch'io i momenti passati con Lei a Udine, poco innanzi Caporetto. Le stringo cordialmente la mano e Le sono sinceramente affezionatissimo », Monsummano, 31 gennaio 1921 - Pag. 625 - ad A. Soffici: « Mi chiami *amico*, caro Soffici, e Le ne sarò grato: maestro no, chè la sua *Elegia* [« *Elegia dell'Ambra* », Firenze, 1927] basta a persuadere che non Lei da me, io ho da imparare da Lei. Altri sensi sinceri espressi con nobile schiettezza d'arte: bei versi nei quali suonano talvolta armonie foscoliane. Grazie del magnifico dono, e saluti e auguri cordiali: a me l'augurio che, nelle sue frequenti peregrinazioni, Le venga qualche volta fatto di imbroccare la via Monsummano. L'affezionatissimo Suo F. M. » - Monsummano, 24 gennaio 1927).

MARUSSIG G.: *Scrittori d'oggi*, Roma, 1926.

MARUZZI G.: *E. Pea*, « Quadrivio », 17 luglio 1938.

MARVARDI U.: *Carattere della poesia d'oggi e G. Ungaretti*, Roma, 1949.

MARZOT G.: *G. Papini*, « La nuova Italia », n. 3, 1931.
— *Pagine su Palazzeschi*, « Nuova Italia », VI, 1935.
— *La critica e gli studi di letteratura italiana* (1896-1946), in « Cinquant'anni di vita intellettuale italiana », Napoli, 1950.

MASELLI E.: *A. Palazzeschi*, « Italia letteraria », III, 1935.

MAURER J.: *Lebende Italienische Dichter*, Bolzano, 1952.

MEHLIS G.: *Italienische Philosophie der Gegenwart*, Berlino, 1932.

MELE A.: *Storia della critica in Italia dall'inizio del Novecento*, « Termini », luglio, 1940.
— *Papini e la poesia d'oggi*, « Attesa augusta », luglio 1941.

MERCANTI A.: *S. Slataper* [Tesi di laurea], 1935.

MERIANO F.: *R. Serra*, « Humanitas », 8 agosto 1915.

M. F.: *G. Papini, sa vie et son oeuvre*, Firenze, 1948 [con bibliografia].

MICHEL P. H.: *Quelques mots sur l'« Histoire du Christ » de G. Papini*, Amiens, Brandicourt-Boivin, 1922.

MICHELSTAEDTER C.: *Scritti*, (a cura di V. Arangio-Ruiz), Genova, 1912-13 [in una lettera ad un amico egli scriveva (1910) che « gridava sulla carta le parole della verità, quanto e fin dove aveva voce »].
— *Scritti inediti*, « La Ronda », 1922.
— *Numero speciale del « Convegno »*, 25 luglio 1922 [altre poesie, scritti, disegni].
— *Un gruppo di inediti*, « Letteratura », n. 26, 1946.
— v. « Enciclopedia Italiana », XXIII, pagg. 201-202. [« Nessuno dei vociani ebbe la strenua lucidità di un Michelstaedter, la sua eccezionale capacità di dar vita con greca consapevolezza a un nuovo Olimpo e a nuovi miti; e pure M. rimane un fatto abnorme e isolato, anche se tante sue istanze son così prossime a quelle che si ponevano innanzi sulla *Voce* », C. Gorlier].

MIGLIORE B.: *Scribi, scrittori e artisti*, Palermo, 1923.
— *Bilanci e sbilanci del dopoguerra letterario*, Roma, 1929.

MIGNOSI P.: *L'eredità dell'Ottocento*, Torino, 1925.
— *Profili e problemi*, Palermo, 1927.
— *La poesia italiana di questo secolo*, Palermo, 1929.
— *Linee di una storia della nuova poesia italiana*, Palermo, 1933.
— *G. Papini*, « Italia che scrive », aprile 1933.
— *Problema del romanzo italiano*, Milano, 1934.

MISSIROLI M.: *R. Serra*, « Resto del Carlino », 26 luglio 1915.

MOLTENI G.: *Aspetti sociali e morali della letteratura contemporanea*, Padova, 1946.

MOMIGLIANO A.: *P. Jahier*, « Rivista di Milano », 5 maggio 1919.
— *C. Rebora*, « Rivista di Milano », 5 maggio 1919.
— *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, 1928.
— *La poesia di questi trent'anni*, « Corriere della Sera », 12 luglio 1930.
— *Le tendenze della letteratura italiana dal Carducci a oggi*, « Nuova Italia », dicembre 1934.
— *La storia della nostra prosa*, « Corriere della Sera », 14 febbraio 1935.
— *Storia della letteratura italiana*, Messina, 1936.
— *E. Cecchi*, « Corriere della Sera », 5 marzo 1937.
— *R. Serra*, « Corriere della Sera », 20 luglio 1938 [v. « Scritti in onore di R. S. »].

MONDOLFO N.: *S. Slataper*, Università di Urbino, 1944 [Tesi di laurea].

MONDRONE D.: *Scrittori al traguardo*, (4 voll.), Roma, 1943-1944.
— *Visione spirituale del Novecento*, « Civiltà cattolica », 5 maggio 1951.

MONTALE E.: *E. Cecchi*, « Primo tempo », dicembre 1923.
— *E. Pea*, « Italia letteraria », 31 gennaio 1932.
— *Esiste un « Decadentismo » in Italia?* « Lettura », 29 giugno 1946.

MONTANO L.: *G. Ungaretti*, « Corriere italico », 10 agosto 1923.

MONTEVERDI A.: *C. Rebora*, « Voce », 13 aprile 1914 [« Noi, nell'autore dei *Frammenti* lirici, salutiamo oggi un poeta »].

MONTI G. M.: *Studi letterari*, Città di Castello, 1924 [Papini...].

MONTI P.: *Letteratura italiana moderna e contemporanea. Appunti critico-politici*, Brescia, 1911.

MORAVIA A.: *In margine di una vecchia letteratura*, « Documenti », 1943.

MORELLO V.: *L'energia letteraria*, Torino, 1905.

MORRA U.: *La scuola della « Voce »*, « Baretti », 28 dicembre 1924.
— *S. Slataper*, « Solaria », dicembre 1931.

MORTIER A.: *G. Papini*, « Lutetia », Parigi, 1-15 settembre 1909; *Les lettres italiennes*, « Nouvelle Revue », giugno 1930.

MOSCA O.: *S. Slataper*, « Vela latina », 15 aprile 1917; « Il Popolo di Roma », 1° marzo 1938.

MOSCARDELLI N.: *G. Papini*, Roma, 1914.
— *A. Onofri*, « Pagine », settembre 1917; « Meridiano di Roma », 15 dicembre 1938; [Presentazione al vol. « *Simili a melodie rapprese in mondo* »].
— *G. Ungaretti*, « Tempo », 2 dicembre 1919.
— *E. Cecchi*, « Tempo », 25 giugno 1920.
— *Un critico d'eccezione* [Prezzolini], « Tempo », luglio 1922.
— *La sirena e la campagna*, « Resto del Carlino », 23 febbraio 1928 [sulla nostra tradizione letteraria].
— *Anime e corpi*, Catania, 1932 [Cecchi, Michelstaedter, Papini, Palazzeschi, Prezzolini...].
— *Avvertenza premessa all'indice ragionato della rivista « Lacerba »* (a cura di E. Falqui), « Libro Italiano », maggio 1938.

MUCCI R.: *C. Govoni*, « Cronache d'attualità », 15 settembre 1919.

MUCCI V.: *Le generazioni letterarie in Italia*, « Costume », Roma, 21 giugno 1945.

MUIESAN F.: *S. Slataper*, « Il Popolo di Trieste », 3 dicembre 1939.

MULE' F. P.: *La coltura in Italia*, « Mondo », 14 agosto 1923 [a proposito dell'opera omnia di Prezzolini].

MURET M.: *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Perin, Parigi, 1906.

MUSSOLINI B.: *Il Trentino veduto da un socialista*, Firenze, 1911 [« veduto da un socialista » fu aggiunto da G. Prezzolini].
— *La « Voce »*, « Vita Trentina », 1909 [v. la nota alla bibliografia Prezzolini a proposito dell'articolo « *Benito Mussolini ai tempi della « Voce »*. Si trova ora nel I vol. dell'« Opera omnia » di B. Mussolini].

NALDI N.: *Per la morte di Scipio Slataper*, « Resto del Carlino », 22 dicembre 1915.

NAPOLITANO G.: *Ritratto d'ignoto e altri saggi*, Napoli, 1934.

NARDI P.: *Scapigliatura*, Bologna, 1924.
— *Novecentismo. Abbozzi e cartoni*, Milano, 1926.
— *R. Serra*, « Nuova Antologia », 1° settembre 1934.

NATALI G.: *G. Papini*, « La nuova Italia », gennaio 1935.
— *Dal Guinizelli al D'Annunzio* (Revisioni e rivalutazioni), Roma, 1942.

NATOLI G.: *L'idealismo e la filosofia del diritto in Italia*, « Voce », 19 dicembre 1912.

NATOLI G. - RICKLIN V.: *Poètes italiens contemporains*, Parigi, 1936.

NEAL TH.: *R. Serra*, « Voce », 15 ottobre 1915.
— *Estetiche inconcludenti*, « Voce », 15 novembre 1915.

NEGRI A.: *F. Agnoletti*, « Arte Mediterranea », ottobre 1934.

NEWBOLT H.: *Futurismus and Form in Poetry*, « Fortnightly Review », Londra, 1914.

NICASTRO L.: *Il Novecento* (nel vol. III della « *Storia della letteratura italiana* » di F. Flora), Milano, 1940.
— *Umanità di Linati*, « Ambrosiano », 7 agosto 1937.

NICCO G.: *Novecento*, « Italia letteraria », 29 gennaio 1935.

NITTI F.: *La finanza italiana e l'Italia meridionale*, « Voce », 16 marzo 1911.

NOMELLINI A.: *S. Slataper*, « Goliardia Fascista », febbraio 1938.
— *E. Cecchi*, « Frontespizio », marzo 1940.

NOVARO M.: *Ricordo di G. Boine*, « Riviera Ligure », luglio 1917.

NOVI A.: *R. Serra*, « Scuola italiana moderna », 27 aprile 1935.

OBERDORFER A.: *Profeti in patria*, « Il Lavoratore », 22 agosto 1920.
— *Scritti critici e letterari*, « Il Lavoratore », 20 dicembre 1920.

(Continua).

C. M.

SUL COSTUME LETTERARIO

Continuazione dalla pag. 1

aggrottarsi severe a seconda del diverso tono usato per recensioni a due libri diversi del medesimo autore.

Che via resterà alla critica militante? Una sola: quella di tutte le inimicizie del mondo, di tutti i saluti tolti, di tutte le possibilità di collaborazione negate da quei gruppi che possano avere anche influenze editoriali, di tutte le lettere di insulti ricevute, e di tutte le altre ritorsioni possibili, pur di tener fede alla propria, e sia pur particolarissima, erronea verità. Essere in pace con la propria coscienza!

Con la certezza — conforto non piccolo — che anche questa nostra letteratura del '900 si potrà meglio servire cercando insistentemente di ridurre il campo dei candidati alla gloria con la G maiuscola, distinguendo i minori (dignitosa ma vastissima schiera di questi anni) da quei pochi che veramente contano, dai veri scrittori che rimarranno. Rileggere oggi libri anche famosi, su questa letteratura dove si allineano cinquantine e cinquantine di nomi di scrittori, poeti, prosatori affollatisi in pochi anni, e tutti livellati, tutti ad una stessa altezza, tutti nella scrupolosa resa della loro onestà di lavoro, (e difatti quanti già sono invecchiati o addirittura dimenticati!) vuol dire aumentare la confusione, far danno a questo nostro pur vivo mezzo secolo di letteratura.

Non si salveranno certo tutti i nostri poeti, i nostri narratori, i nostri prosatori. Si salveranno in pochi, e su quei pochi la critica deve impegnarsi, col coraggio di una scelta responsabile, e con tutte le eventuali conseguenze noiose che si sono rapidamente indicate. Il critico dovrà correre tutti i rischi e farsi da cronista storico: il tempo che passa lascia questa sicura possibilità per i movimenti letterari e gli scrittori che sono già del passato (sia pur recentissimo). Sul tempo che via via ci troviamo a vivere, potranno essere più facili i nostri errori, per quel tanto di profetico che dovrebbe contenere il nostro imperfetto giudizio. E occorrerà raddoppiare prudenza e vigilanza. D'altra parte il senso di tanto rischio potrà anche darci piaceri maggiori.

Leone Piccioni

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 690 Tribunale di Roma